STORIA

DELLA

LETTERATURA INGLESE

DALLE ORIGINI AL TEMPO PRESENTE

DI

A. R. LEVI

VOLUME SECONDO

Dall' avvenimento di Giacomo Stuart
alla fine del secolo XVIII
(1603 a 1800)

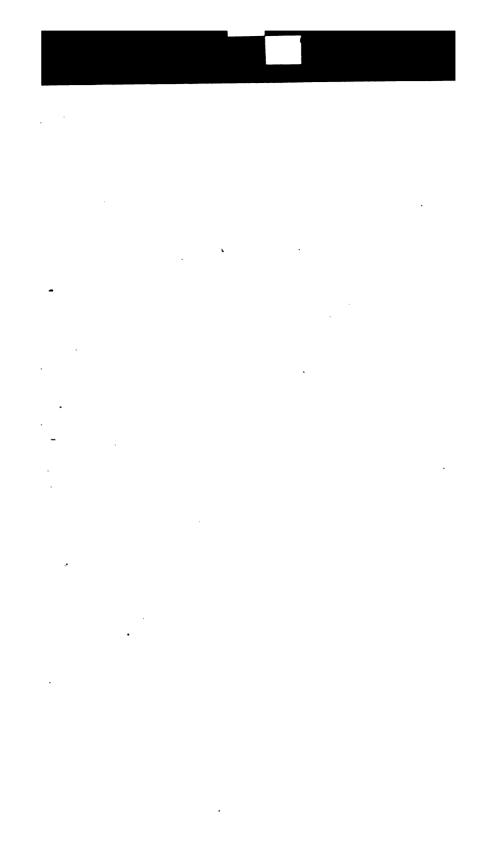
PALERMO
ALBERTO REBER

1901.

STORIA

DELLA

LETTERATURA INGLESE

VOLUME SECONDO

STORIA

DELLA

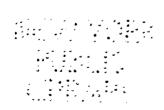
LETTERATURA INGLESE

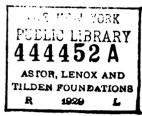
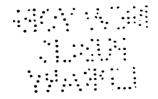
DALLE ORIGINI AL TEMPO PRESENTE

DI

A. R. LEVI

VOLUME SECONDO

Dall' avvenimento di Giacomo Stuart alla fine del secolo XVIII (1603 a 1800)

PALERMO
ALBERTO REBER

1901.

INDICE

PARTE PRIMA

SHAKSPEARE JOHNSON E LA LORO SCUOLA

CAPITOLO I.

I CAPOLAVORI DELLO SHAKSPEARE

CAPITOLO II.

DRAMMI ROMANZESCHI E COMMEDIE

CAPITOLO III.

SHAKSPEARE E LA SCIENZA MODERNA

CAPITOLO IV.

LA CRITICA DI SHAKSPEARE—SHAKSPEARE O BACON?

CAPITOLO V.

BEN JOHNSON

CAPITOLO VI.

CONTEMPORANEI E SUCCESSORI DI SHAKSPEARE

PARTE SECONDA

IL SECOLO DI MILTON

CAPITOLO I.

I METAFISICI E I MONDANI

CAPITOLO II.

GLI ORATORI E GLI SCRITTORI PURITANI

CAPITOLO III.

VITA E OPERE MINORI DI MILTON

CAPITOLO IV.

IL «PARADISO PERDUTO»

PARTE TERZA

IL PERIODO CLASSICO

CAPITOLO I.

GLI SCRITTORI DELLA RESTAURAZIONE

CAPITOLO II.

TEMPI DI NEWTON E DI DRYDEN

CAPITOLO III.

GLI SCRITTORI DELLA RIVOLUZIONE

CAPITOLO IV.

I GIORNALI E L'«ESSAYISM»—ADDISON—SWIFT

CAPITOLO V.

LA DITTATURA DI POPE

CAPITOLO VI.

LA DITTATURA DI JOHNSON

CAPITOLO VII.

I GRANDI ROMANZIERI DEL SECOLO XVIII

lia si può giustamente vantare... ». E, dopo aver parlato brevemente delle opere del Groto (*Storia della lett. ital.*) aggiunge : « Io credo che l'applauso con cui tali opere vennero accolte fosse dovuto alla cecità dell'autore più che al loro merito ». Inutile far notare dopo ciò che il cieco d'Adria, come poeta e come tragico, e sopra tutto, come poeta tragico, è enormemente inferiore a tutti i tragici francesi e italiani e spagnuoli e inglesi e tedeschi, i quali, sono, alla lor volta, presi uno a uno e tutti insieme, tanto inferiori allo Shakspeare.

Si vuole che il primo divulgatore della storia di Romeo e Giulietta in Inghilterra sia stato il Boistuau, dalla cui novella sarebbero derivati il poema del Brooke e la novella del Painter. Il Chiarini domanda : « Posto che il Boistuau non fosse stato, perchè non potremmo credere che fossero stati in vece sua i novellieri italiani? E la storia non poteva essersi divulgata in Inghilterra oralmente, anche prima che scritta? Non poteva qualche rozzo autore del teatro popolare, attingendo alla tradizione orale, averla fatta oggetto di dramma prima che in Inghilterra arrivassero le novelle del Boistuau e del Bandello? E non poteva esser quello il dramma veduto dal Brooke? (1) ».

Se fosse facile o semplicemente possibile rispondere con un si o un no a queste domande, che sono tutt'altro che audaci ed assurde, si potrebbe anche dire, con una certa sicurezza, a quali fonti lo Shakspeare abbia

---

(1) Studio cit. parte II, cap. I, *Nuova Antologia*, Roma 1887, pag. 605-606. — Il Brooke, nell'*Avviso al lettore*, che precede il suo poema, parla infatti di un dramma su Romeo e Giulietta, da lui veduto rappresentare. Ecco le sue parole : « Benchè io abbia veduto lo stesso soggetto prodotto ultimamente sulla scena con maggior lode di quella alla quale io possa aspirare (essendo là svolto meglio che non possa svolgerlo io) tuttavia la stessa materia, scritta com'è, può servire ad un effetto egualmente buono ». Il Collier crede che oltre questo dramma, anteriore al 1562, ce ne fosse anche qualcun altro scritto intorno alla medesima epoca.

attinto di preferenza e più largamente nello scrivere il suo primo capolavoro drammatico. Ma poichè si è qui, e si deve fatalmente rimanerci, nel campo delle ipotesi, sarà lecito a noi asserire che lo studio attento e minuto della tragedia shakspeariana ci induce a ritenere che, secondo ogni apparenza, il grande poeta inglese, il quale dovette certamente avere dimestichezza con parecchie novelle italiane, non ancora tradotte in inglese al tempo suo, potè trovar modo di leggere, nel testo originale, la novella su Giulietta e Romeo di messer Matteo Bandello e di questa, come del poema del Brooke, potè valersi per la composizione del suo dramma immortale.

Romeo e Giulietta è, in ordine di data, il primo grande saggio del genio tragico di Guglielmo Shakspeare. Sappiamo già quali novellieri e quali poeti gli abbiano fornito i materiali del suo lavoro : e sappiamo anche che il granello d'oro è divenuto, fra le mani del taumaturgo, un diamante della più pura acqua. Questo dramma inimitabile dell'amore ha pagine di melodia belliniane. Mai la lingua inglese, quella lingua che lord Byron chiamò « l'aspro gergo del nord », ha rivelata tanta dolcezza di suoni, tanta varietà di modulazioni. C'è dei momenti in cui Romeo e Giulietta sostituendo, senza avvedersene, la musica alla parola, gorgheggiano come due usignuoli. Il poeta presta loro qua e là tutte le sfumature passionali del suo stile erotico, ora galante come il sonetto, ora infiammato e ardente come l'ode saffica, ora malinconico come l'elegia.

« —Se la mia mano profana, dice Romeo alla sua amante, osa toccare la mano di una immortale, e se ciò è delitto, ecco la mia dolce penitenza : le mie labbra espieranno il mio fallo con un tenero bacio. — Bel pellegrino, risponde Giulietta, vi

fate ingiuria; è appunto baciando la mano che i pellegrini salutano : essi toccano la mano dei santi che vanno a visitare. — Ma i pellegrini hanno anche labbra! — Si, ma esse sono consacrate alla preghiera. — E allora, cara santa, permetti alle mie labbra di fare ciò che fanno le mani (1) ». « — Vieni o notte, vieni, Romeo! esclama, altrove, Giulietta. Vieni o tu che sei il giorno nella notte, poichè, sull'ali delle tenebre, tu apparisci più bianco della neve sul dorso di un corvo. Vieni o dolce notte, o notte amorosa.... e dammi il mio Romeo! (2) ». « —I miei dolori, dice tristemente Romeo a Benvolio, restavano sepolti nel mio cuore; tu vuoi propagarli aggiungendovi i tuoi : l'affetto che tu mi hai mostrato aggiunge una pena di più all'eccesso di pene che è in me. L'amore è un fumo sprigionato dal vapore dei sospiri; un fuoco che risplende negli occhi degli amanti, un mare nutrito dalle loro lagrime.... (3) ».

La prima volta che i due amanti si incontrano al ballo dei Capuleti, essi si parlano come dovevano parlarsi Petrarca e Laura, con profusione di metafore e di *concetti*. Ma il lirismo del loro linguaggio non è, in sostanza, che l'ornamento della loro passione improvvisa e irresistibile. Essi cercano e trovano il modo migliore e più onesto di dirsi : ti amo, ci amiamo. Ciò che, a prima vista, sembra, nelle loro parole, rettorica, non è che riserbo, timidezza di fanciulli e d'innamorati. « — Chi è quella giovane? domanda Romeo — È la figlia di Capuleto, risponde la nutrice. — Che, grida il giovane, la figlia di Capuleto!

---

(1) *Rom.* « If I profane with my unworthiest hand..... »
(*Romeo and Juliet* act. I, sc. V).

(2) *Jul.* « Come, night; come Romeo,—come thou day in night;
For thou wilt lie upon the wings of night
Whiter than snow upon a raven's back.... »
(act. III, sc. II).

(3) *Rom.* « Griefs of mine own lie heavy in my brest;
Which thou wilt propagate...... »
(act. I, sc. I).

O transizione rovinosa! La mia vita è un debito e ho per creditrice la mia nemica! » Da parte sua Giulietta chiede : « —Chi è quel gentiluomo? Va ad informarti del suo nome e s'egli è ammogliato, il mio letto nuziale sarà la tomba » (atto I, scena V).

Da questo momento i colloqui e i monologhi dei due giovani non sono più che inni d'amore, ricchi di tutte le iperboli dell'epitalamio. Intorno a Romeo e a Giulietta è l'odio, il pericolo, il castigo, la morte : essi non se ne avvedono. Sono in giardino, nel cortile di fra Lorenzo; cade la pioggia, scoppia l'uragano : essi stanno là, inebriati, estasiati, sotto il torrente, sotto la folgore, a capo scoperto, a ginocchi, le mani nelle mani, le labbra sulle labbra. Uno per l'altra, una nell'altro. Romeo è timido, e Giulietta diventa appassionata. Romeo è imprudente, audace, e Giulietta ritorna timida.

Quando la passione s'impadronisce di un'anima essa ne ispira tutti i moti e ne detta tutte le risoluzioni. È precisamente questo che lo Shakspeare pensa allorchè conduce i due amanti a traverso le peripezie del loro destino sino alla catastrofe che li aspetta. Nè Romeo nè Giulietta calcolano e riflettono più. La prudenza e il sangue freddo hanno esulato dal loro animo. Essi devono rivedersi ogni giorno, ripetersi ogni giorno che si amano; il resto non li riguarda e non li tange. I parenti di Giulietta vogliono forzarla a sposare il conte Paride; ella va a trovare frate Lorenzo e gli chiede un mezzo, purchessia, di sfuggire a quel matrimonio. « —Non ce n' è che uno, le risponde il frate; ma è terribile. Bisogna bere un narcotico, passare per morta e lasciarsi seppellir viva nella tomba dei Capuleti » (atto IV, scena I). Una natura più calma si sarebbe opposta, o, almeno, avrebbe accolto con terrore le parole di Lorenzo. « —Ma voi avrete paura! » aggiunge infatti costui, presentando la fiala alla

giovane. « —Date, date, grida la giovinetta e non parlatemi di paura. O amore dammi forza tu e questa forza sarà la mia salvezza (1) ».

Si sa con quale coraggio Giulietta beve poi il narcotico, vincendo l'orrore della morte apparente che Lorenzo le ha descritta e che ella richiama alla sua fantasia nello splendido monologo dell'atto quarto, scena terza (2).

Lo stesso coraggio risoluto in Romeo. Dacchè ha sentito che la sua amante è morta, anch'egli decide di morire e dice : « —Si, Giulietta, dormirò questa notte presso di te. O pensiero di distruzione, come sei pronto ad offrirti allo sguardo dello sventurato che non ha più speranze! (3) ». Notate che Romeo riceve la notizia della morte di Giulietta a Mantova, e che egli non pensa nè a dire addio a' suoi genitori, nè a vedere frate Lorenzo per chiedergli qualche particolare sulla catastrofe improvvisa che colpì la sua amante. Egli non si domanda come mai quella giovane, che ha lasciata piena di vita e di salute, è morta; accetta il fatto senza commentarlo, e, con la logica della passione, non ne trae che un pensiero, rapido come il baleno : Ella è morta, dunque io devo morire. E, dopo aver comprato dallo speziale il veleno che deve fulminarlo e ch'egli chiama « cordiale e non veleno » (cordial, and not poison), parte da Mantova per Verona e corre al cimitero ove s'ergono le tombe dei

---

(1) *Jul.* « Give me, give me! o tell me not of fear!...
Love give me strength! and strength shall help afford. »
(act. IV, sc. I).

(2) « My dismal scene I needs must act alone
Come, phial.................. »
(act. IV, sc. III).

(3) « Well, Juliet, I will lie with thee to-night.
.... O mischief, thou art swift
To enter in the thoughts of desperate men! »
(act. V, sc. I).

Capuleti e ove trova il conte Paride che lo insulta, lo provoca, e che egli uccide in duello. Col ferro ancora rosso del sangue del suo rivale, Romeo si precipita verso Giulietta, la guarda, l'abbraccia, la bacia e, posando un'ultima volta le sue labbra su quelle di lei, inghiotte il veleno e muore. Intanto, la fanciulla si rianima, si sveglia ed esclama : « —Ov'è il mio Romeo? » (atto V, scena III). Frate Lorenzo vuol trarla di là a forza, ma ella resiste e, vedendo il corpo del suo amante per terra, senza moto, grida a Lorenzo : « —Va, lasciami in questo luogo, non voglio più uscirne! Che vedo? Una fiala chiusa tra le mani irrigidite del mio Romeo? Ah! è il veleno che gli ha tolta la vita! O ingrato, hai bevuto tutto, non ne hai lasciata una sola goccia per la tua sposa....! (1) ». E, dopo aver ricambiato a Romeo il bacio estremo, Giulietta si trafigge con un pugnale.

Quando lo Shakspeare compose *Romeo e Giulietta* aveva appena vent'ott'anni e quando incominciò a leggere i casi de' due amanti di Verona non aveva forse ancora superata la ventina. Egli era quindi in grado, non solo di dipingere e rappresentare, come poeta, le ebbrezze della passione, ma anche, e sopra tutto, di sentirle, come uomo e come innamorato di quella incognita bruna dei *Sonetti*, che se non possedeva le grazie e il candore fanciullesco di Giulietta, non sedusse però meno i sensi e il cuore del grande tragico e seppe ispirargli liriche così ardenti come quelle che escono dal labbro dei due amanti che l'odio dei Capuleti e dei Montecchi separa e l'amore unisce, sulla terra e dentro la tomba.

---

(1) « Go, get thee hence, for I will not away.
What's here? a cup, clos'd in my true love's hand? »
(act. V, sc. III).

Ma lo Shakspeare, che pure partecipa a tutte le illusioni e a tutti gli entusiasmi de' due giovanetti veronesi, perchè com'essi ha provato lo stimolo acre della passione, non è solamente il poeta e l'interprete dell'amore. Egli è anche il giudice dei sentimenti proprî e delle emozioni altrui; e come, nei *Sonetti*, chiede il soccorso della « ragione medicatrice » contro il falso miraggio de' suoi occhi e della sua anima, così in *Romeo e Giulietta* egli analizza, a sangue freddo, da spettatore imparziale, gli avvenimenti che narra con tanto calore, e getta sulla condotta de' suoi eroi lo sguardo calmo e scrutatore del filosofo. La filosofia di frate Lorenzo non è, infatti, che il giudizio portato dal poeta sulle cause necessitanti del dramma. Lo Shakspeare fa parlare Lorenzo come la tragedia greca faceva parlare il coro. Nei momenti più decisivi e patetici, in mezzo all'urto e al tumulto delle passioni, noi udiamo la voce calma, tranquilla, autorevole del frate che esorta Romeo alla pazienza e alla rassegnazione.

« —Ama moderatamente, figlio mio, dice egli al giovane Montecchi; è questo il mezzo di amare con costanza. I trasporti violenti hanno una fine violenta e muoiono in braccio al loro trionfo, simili al fuoco e alla polvere che consumano ciò che toccano (1) ».

In sostanza il poeta vuol mostrare che Romeo e Giulietta, più che vittime incoscienti della fatalità cieca, sono, in qualche modo, gli artefici volontarî del proprio destino e che le loro sventure sono la conseguenza logica della irrefrenabilità dei loro sentimenti. Se essi, ascol-

---

(1) « These violent delights have violent ends,
And in their triumph die; like fire and powder... »
(act. II, sc. VI).

tando la voce paterna di Lorenzo, e i consigli della loro ragione, si fossero amati più tranquillamente, cercando di superare gli ostacoli a forza di astuzia e di artifizî, avrebbero forse potuto, malgrado l'odio che divideva le loro famiglie, sfuggire alla catastrofe che precipitosamente e, quasi, improvvisamente, li còlse e dalla quale, con lentezza riflessiva e sapiente, voleva salvarli fra Lorenzo. È questa la legge morale che risulta dal dramma; e quando, in Inghilterra, per piacere al pubblico, si è rimaneggiata la tragedia dello Shakspeare, lasciando vivere i due amanti, si è, a parer nostro, snaturato completamente il pensiero fondamentale e costante del poeta. Il quale, come autore e come attore (1), cioè nella concezione artistica e nella rappresentazione scenica del personaggio di Lorenzo, mostrò chiaramente di voler conferire al verboso frate tutta l'importanza e la solennità di un personaggio protagonista.

Uno dei caratteri più notevoli e più riusciti del dramma, dopo quelli di Romeo, di Giulietta e di frate Lorenzo, è il carattere della Nutrice, che offre un vivo interesse psicologico. Gli atteggiamenti, il linguaggio sboccato e pettegolo e le scompostezze mimiche di costei dicono l'ultima parola del realismo e dell'umorismo. Il Taine sente nella nutrice di Giulietta l'odor di cucina e di pentola; e si sa che l'illustre critico francese ha buon naso. Il cicaleccio scucito, licenzioso, interminabile della nutrice, è proprio quello che noi sorprendiamo ogni giorno sulle labbra delle nostre domestiche e delle nostre balie.

« —Andate alla cella di fra Lorenzo, dice ella a Giulietta, siete aspettata colà da uno sposo che vi farà diventar donna.

(1) È noto che lo Shakspeare, recitando in *Romeo e Giulietta*, rappresentò sempre la parte di fra Lorenzo, e cavò da essa - dicono le memorie del tempo - effetti meravigliosi.

To, to! Ora il sangue vi brucia e v'imporpora le guance..... Andate in chiesa, io ho da fare altrove: devo preparare la scala con la quale il vostro amante potrà montare nel nido della sua colomba, appena sarà venuta la notte.... Andate; io vado a pranzo, e voi, da brava! alla cella (1) ».

Chiacchiere e digressioni a parte, questa nutrice è in fondo una buona donna che ha, come si dice, il cuore sulle labbra, che ama sinceramente Giulietta e che trova un gusto matto a chiamare tutte le cose col loro nome. La sua volubilità è, se è possibile, anche più madornale della sua loquacità. Vitupera Romeo e, un momento dopo, lo conduce nella stanza di Giulietta. L'indomani si impone alla giovane di sposare il conte Paride: Giulietta si getta nelle braccia della nutrice, chiedendole aiuto, conforto, consiglio. La nutrice, turbata, commossa fino alle lagrime, trova un rimedio: — Sposate Paride!....

« —Oh! è un amabile gentiluomo!—Romeo, al suo confronto, non è che uno straccio da cucina.... Nè anche l'aquila ha occhi più vivi e più penetranti di quelli di Paride!.... Maledizione su me se questo secondo matrimonio non vi renderà più felice!.... (2) ».

Questa immoralità ingenua e questo modo di giudicare l'amore e di guarire la passione completano e riassumono meravigliosamente il ritratto così umano e così reale della vecchia *nurse.*

---

(1) « Then hie you hence to friar Laurence 's cell...
Hie you to church; I must another way,
To fetch a ladder, by the which your love.... »
(act. II, sc. V).

(2) « O, he's a lovely gentleman!
Romeo 's a dishclout to him...... »
(act. III, sc. V).

Le avventure di Amleto si possono leggere nella cronaca del Sassone Gramatico di Selandia, che morì nel 1204 lasciando una storia delle cose danesi scritta in un bel latino fiorito e artificioso. Quest'opera, poco nota, fu stampata per la prima volta a Parigi nel 1514 da Giusto Badio. La Biblioteca di Brera di Milano possiede un bell'esemplare della cronaca del Gramatico (1), a cui il poeta inglese tolse probabilmente alcuni caratteri e alcuni episodî del suo capolavoro. I frammenti di questa cronaca si trovano riprodotti nella CVIII novella del Belleforest che ha per titolo: *Come astutamente Amleto, che fu poi re della Dania, vendicasse la morte di suo padre Orvendillo, ucciso dal fratello Fengone, ed altri casi della storia.* Oltre la cronaca del Sassone Gramatico e la novella del Belleforest, lo Shakspeare dovette certamente avere sott'occhio due drammi inglesi su Amleto, scritti uno tra il 1584 e il 1589 e l'altro nel 1594. Del primo di questi drammi parlarono diffusamente il Malone (2) e, molto più tardi, il Büchner, professore alla facoltà di lettere di Caen (3). Di quello del 1594 si sa poco o nulla. Intanto Malone assicura che una tragedia *Hamlet* o *Hamnet prince of Denmark* fu rappresentata sul teatro inglese avanti il 1598; e suppone che l'autore di essa sia Tommaso Kyd. Giova notare però che non si è ancora riusciti a scoprire, nè a Londra nè altrove, alcun esemplare di questa famosa tragedia.

Nel 1825 Payne e Foss di Pall Mall pubblicarono la prima edizione dell'*Amleto* dello Shakspeare sulla scorta

---

(1) *Danorum regum heroumque historiae stilo eleganti a Saxone Gramatico natione Sialendico nec non Roskildensis Ecclesiae praeposito ab ninc supra trecentos annos conscriptae et nunc primum litteraria serie illustratae, tersissimeque impressae.* (Bib. di Brera).

(2) Malone 's Shakspeare, Boswell edition, vol. II, pag. 371.

(3) *Hamlet le Danois*, Paris, Hachette 1878.

di un antico testo che pare sia sfuggito anche alle ricerche sapienti del Malone e del Boswell. Il titolo di questo vecchio esemplare è: *La storia di Amleto principe di Danimarca, per Guglielmo Shakspeare, come fu parecchie volte recitata dai servitori di Sua Altezza nella città di Londra e similmente nelle due università di Cambridge e di Oxford e altrove. Londra. Stampata per N. L. e John Trundell, 1603* (1). La *Morning Chronicle* parlando di questa ristampa dice che malgrado gli errori tipografici di cui è ricca, riproduce quasi esattamente la lezione originale; e c'è, infatti, qualche buona ragione per ritenere che essa abbia potuto sfuggire alle interpolazioni e alle mende dei glossatori e dei critici (2).

Amleto è il capolavoro poetico e filosofico dello Shakspeare, come *Otello* è il suo capolavoro drammatico. Egli l'aveva scritto fino dal 1595; e lo ritoccò nel 1596 e nel 1601, aggiungendovi alcuni monologhi e una scena tra Orazio e Amleto. Skottowe raccomanda agli studiosi del poeta inglese la lettura di un'*Hystorie of Hamblet* in prosa, stampata in lettere gotiche in un piccolo volume in-4, ove i mali trattamenti che Amleto fa soffrire ad Ofelia

---

(1) *The Tragical Historie of Hamlet prince of Denmark; by William Shakspeare, as it hath been diverse tymes acted by his Highnesse Servants in the Citie of London; as also in the two Universities of Cambridge and Oxford and elsewhere.* London, Printed for N. L. and John Trundell, 1603.

(2) Oltre alla cronaca del Sassone Gramatico, alla novella del Belleforest e ai drammi inglesi, c'è anche, sui casi di Amleto, una tragedia del Ducis (1733-1816) e un melodramma di Apostolo Zeno (1668-1759). Nella tragedia del Ducis, la quale incomincia con un *Oui cher Polonius*, che fa il paio col *Sì, Palamede* del Monti, il principe di Danimarca è un innamorato e un romantico. (Vedi *Oeuvres*, 1819-1826, 4 vol. in-8) Apostolo Zeno scelse, verso il 1726, un soggetto di melodramma nel fatto del principe Amleto o Ambleto che si finse pazzo per isfuggire alla morte cui certamente l'avrebbe dannato l'uccisore di suo padre e secondo marito di sua madre. Di proprio lo Zeno non aggiunse alla cronaca che l'amore del principe per una Veremonda principessa di Allanda, e la rivalità, per ragion di costei, tra Ambleto e l'usurpatore. « Non mi è riuscito, dice lo Scherillo (*Ammiratori ed imitatori dello Shakspeare prima del Manzoni, Nuova Antologia,* anno XXVII, fasc. XXII 16 nov. Roma 1892) di trovare che i contemporanei o i posteri abbiano fatto caso di codesto nostro *Ambleto* ».

sono, in qualche modo, giustificati, perchè la giovane non è là, come nel dramma dello Shakspeare, una innocente e candida fanciulla invaghita del principe, ma una specie di cortigiana che gli amici del re di Danimarca mandano ad Amleto per farlo cadere in un agguato volgare. Lo Skottowe non ha avvertito che il medesimo episodio si trova anche nella cronaca del Gramatico. Un altro critico ha creduto di trovare nell'*Amleto* dello Shakspeare qualche allusione agli avvenimenti della storia di Inghilterra. Il conte di Leicester era accusato dalla opinione pubblica di aver fatto imprigionare il conte di Essex per sposarne la moglie, che sposò, infatti, pochi giorni dopo la morte del marito. Il conte di Leicester e la contessa di Essex sarebbero quindi, secondo quel critico, gli originali di Claudio e di Gertrude, e il famoso Roberto di Essex, figlio della contessa, sarebbe l'originale di Amleto.

Invece di spendere parole per provare l'assurdità di questa congettura, che non ha nemmeno il merito della sottigliezza, conviene meglio, ci sembra, imaginarsi lo Shakspeare a tu per tu col racconto informe del Sassone Gramatico, con la novella francese del Belleforest, con la storia gotica di Amleto e coi due drammi inglesi del 1589 e del 1594.

È facile capire come, raccogliendo e condensando questi scarsi e rozzi materiali offertigli da' suoi predecessori, lo Shakspeare non abbia potuto aver modo di dare alla ossatura della sua tragedia quelle proporzioni regolari e quei contorni simmetrici che si ammirano in altri suoi lavori. La forma scheletrica dell'*Amleto* è, non si può negarlo, molto imperfetta, ma, dopo tutto, un dramma non è un quadrilatero o un parallelogrammo che si debba misurare col compasso. I critici che sogliono pesare il genio a libbre e a oncie sulla bilancia del formaggio

sono andati a cercare i nèi in questo gioiello della poesia moderna e, invocando l'autorità bastantemente dubbia del Voltaire (1), del La Harpe (2), del D'Alambert (3) e di Jérôme Carré (4), sono montati fino sulla torre di Nostra Signora di Parigi per dire alle turbe che l'*Amleto* non è quel capolavoro che si crede che sia, e che l'azione avviluppata e prolissa e la figura enigmatica di Gertrude e l'enfasi verbosa e vuota di Laerte e le indagini freniatriche di Polonio e le scene sanguinolenti del quint'atto e l'entrata ciarlatanesca e teatrale di Fortinbras, sono roba degna della canaglia e dei teatri di marionette. La verità non ufficiale è che, malgrado la sua scorrettezza geometrica, l'*Amleto* dello Shakspeare è e rimane la più nuova e alta estrinsecazione del pensiero umano.

Victor Hugo scriveva da Hauteville-House nel 1864 che « la letteratura ha due Adami prodigiosi : l'uomo di Eschilo, Promèteo, e l'uomo dello Shakspeare, Amleto (5). » Chi scrive nel 1899 può completare il giudizio dell'Hugo dicendo che l'Amleto shakspeariano è il ritratto morale e fisico dell'uomo contemporaneo che sente e che pensa, cioè una macchina nervosa governata da un temperamento, disposta alle allucinazioni, ricca di animalità e di poesia, sensitiva, fantastica, trascinata dalle circostanze più determinate e più complesse al dolore, al delitto, alla follia e alla morte (6).

Bisogna figurarsi il principe di Danimarca a diciotto

---

(1) *Lettre à Lord Bolingbroke; Lettres à D'Alambert.*

(2) « Ce courtisan grossier du profane vulgaire (Shakspeare) sacrifie à la canaille ».

(3) *Lettre IV*, à Voltaire.

(4) *Discours sur le Théâtre anglais.*

(5) *William Shakspeare*, édition définitive, d'après les Manuscrits originaux, Paris, Hetzel, par. II, liv. II.

(6) Esquirol.

anni, pallido, esile (1), biondo, anemico, linfatico, nevrotico, uscito appena dalla università di Vittenberg (2), con la mente nudrita di buoni studî, provetto negli esercizî del corpo e dello spirito, amante delle arti e degli artisti, amato da un padre nobilissimo, invaghito della più pura delle fanciulle, col cuore aperto alla fiducia e alla generosità; ignaro del male, respirante a pieni polmoni l'aura fresca della vita, inneggiante alla bellezza, alla felicità, alle grandezze del mondo. Su quest'anima giovane, che l'istinto e l'educazione hanno reso più sensitiva delle altre, cade a un tratto la sventura, estrema, accasciante, capace di distruggere in un baleno ogni fede, ogni affezione, ogni stimolo alla virtù e all'opra. In un giorno, con un solo sguardo, Amleto può misurare tutta la perfidia della specie umana. Gli muore il padre adorato; e la madre, dopo due mesi di vedovanza, sposa il fratello di suo marito, il nuovo re di Danimarca. Il colpo è così inatteso e così terribile per Amleto che i suoi centri cerebrali e affettivi non ne guariscono più e che la parabola pazzesca della sua mente comincia subito a segnare quella larga curva ascendente che mette capo quasi sempre alle allucinazioni e alla violenza.

Fino dal principio del dramma il principe mostra già di accogliere nell'animo turbatissimo il sospetto dell'uccisione violenta di suo padre per opera di Claudio; e ciò spiega e giustifica lo stato spasmodico in cui lo getta la presenza di sua madre e del nuovo re. Egli sente nell'aria come un odore di delitto e di sangue; il suolo della corte gli scotta sotto ai piedi; « il putrido di Danimarca » lo stringe alla gola e gli sale al cervello. Ma altri e più

---

(1) Atto I, sc. II.

(2) Atto I, sc. II, ib. — Vedi sulla *Personalità di Amleto* le note psicologiche di N. R. D'Alfonso (Torino—Roma, Bocca 1894).

gravi fenomeni psichici si producono in Amleto quando Orazio e Marcello gli confidano che, sullo spalto del castello, si è presentata loro, per due volte consecutive, un'ombra, armata da capo a piedi, che aveva l'aspetto stesso di suo padre.

La psicologia e la clinica psicologica, che pure ammettono come cosa possibile l'apparizione degli spettri ad individui che si trovano in condizioni d'animo anormalissime, non saprebbero certo spiegare per quale ragione, semplicemente giustificabile, l'attività percettiva visuale di Orazio e Marcello s'ingrandisca a segno da rappresentar loro il morto re in una proiezione esteriore. Lo Shakspeare conosceva molto bene la teoria scientifica degli spettri; e non poteva quindi non capire quanto fosse assurdo l'evocare un fantasma agli occhi di uomini il cui campo cosciente non fosse affaticato e turbato da alcuna passione. Perciò, quasi a premunirsi contro le obbiezioni della critica, egli fa dire a Bernardo e ad Orazio che gli spettri sono sempre apparsi in tempi di grande trepidazione e quando prossime sciagure private o pubbliche erano attese, (atto I, scena I). Evidentemente, questa dello Shakspeare è una asserzione gratuita; nè, certo, le parole di Orazio, il quale narra come qualmente « pochi giorni prima della caduta del gran Cesare, i morti siano usciti dalle loro tombe e abbiano attraversate le vie di Roma, mandando grida lamentevoli (1) », valgono a conferirle quell'autorità che le manca.

Si può dire invece, senza timore d'ingannarsi, che l'ombra del monarca ucciso, passata due volte, dal campo interno della coscienza di Amleto al campo esteriore, è

---

(1) « A little ere the mightiest Julius fell,
The graves stood tenantless........ »
(*Hamlet*, act. I, sc. 1).

un fatto logico e naturale, un prodotto necessario dello stato dualistico transitorio della mente e dell'anima del principe, il quale non potendo ormai, per la menomazione funzionale psichica a cui è andato soggetto, esercitare in alcun modo la sua attività giudicatrice nè sul proprio essere nè sui fenomeni che lo circondano, considera come appreso e veduto al di fuori quel che realmente è proiettato, in lui, dal di dentro (1).

Nel secondo giro dell'ultimo cerchio dell'inferno (Caina) il conte Ugolino, con parole spaventevolmente semplici, dice a Dante:

> Però quel che non puoi avere inteso,
> Cioè come la morte mia fu cruda,
> Udirai, e saprai se m' ha offeso (2).

In un angolo recondito della piattaforma d'Elsinora, presso all'orlo di un'alta rupe che ha di sotto il mare, lo spettro del re di Danimarca dice ad Amleto: « Il racconto che ti farò della mia morte sconvolgerà l'anima tua, agghiaccierà il tuo giovane sangue e lancerà i tuoi occhi, come due stelle, fuori della loro orbita (3) ».

Quel che Ugolino aveva in cuore contro l'arcivescovo Ruggeri, il re di Danimarca o, per meglio dire, la sua ombra, lo ha sulle labbra contro il fratello assassino che l'ha avvelenato per rubargli la corona e la sposa. E Amleto, che vede quell'ombra della sua fantasia agitata prender forma umana, e l'ode parlare con la voce medesima del suo defunto genitore, colpito in pieno cervello dalla visione spettrale, inorridito al racconto della tragedia

---

(1) Cf. N. R. D'Alfonso, *Lo « Spettro » dell'Amleto*, Roma, Bocca 1893.
(2) *Inferno*, canto XXXIII, v. 19, 20 e 21.
(3) atto I, sc. V.

ch'ebbe per teatro la corte di Danimarca e per attori suo padre, sua madre e suo zio, convulso, tremante, balbettante, in uno di quegli enormi sfoghi passionali con cui si compensano talvolta l'isterismo e il delirio grida:

« —O voi tutte coorti del cielo! O terra! E che ancora? Vi accoppierò io l'inferno? Oh! raffrenati o cuor mio, e voi miei nervi non invecchiate, sostenetemi in piedi vigorosamente.... Ricordarmi di te? Si, povero fantasma, fino a quando la memoria conserverà un posto in questo cranio perturbato. Ricordarmi di te? Si! Dalle tabelle della mia mente voglio spazzar via tutti i ricordi volgari e frivoli, tutte le sentenze dei libri, tutte le forme e tutte le impronte del passato.... e il tuo comando solo vivrà nel libro e nel volume del mio cervello, puro e separato da ogni bassa materia. Sì pel cielo!.... O donna perniciosissima! O scellerato, scellerato, scellerato dal sorriso ipocrita!... Il mio taccuino..... Voglio scrivervi che si può sorridere e sorridere ed essere uno scellerato!.... Ciò, almeno, può accadere in Danimarca!.... (*scrive*). Sì, zio mio, eccovi qua.... D'ora in poi la mia parola sarà questa: Addio, addio! ricordati di me! ... Ho giurato! (1) ».

Sino al momento in cui lo spettro gli narra il delitto di Claudio, Amleto soffre, piange, fugge la società, detesta gli uomini e rumina disegni di castigo e di vendetta senza un perchè ben determinato e preciso. Irritabile per indole, predisposto alla nevrosi per organismo insufficiente, triste per la morte del padre e per il matrimonio della madre con un parente ch'egli odia, il principe di Danimarca trova solo alla fine del primo atto, nelle terribili rivelazioni dell'ombra, un alimento reale alle sue inquietudini, alla sua eccitazione e al suo

---

(1) « O all you host of heaven! O earth! What else?
And shall I couple hell?—O fie! - Hold, hold my heart........ »
(act. I, sc. V).

dolore. Se la prontezza delle sue risoluzioni fosse stata pari alla curiosità impaziente con la quale Amleto attese la prova oltranaturale dell'assassinio sospettato, è certo che egli non avrebbe posto tempo in mezzo a colpire il fratricida. Un eroe tragico dell'antichità, Oreste per esempio, appena uscito dalla piattaforma di Elsinora, sarebbe andato a piantare un pugnale nel fianco di Claudio. Ma Amleto, malato di psicopatìa, nevrotico, lunatico, spleenatico, capo stipite di quella disgraziata famiglia antropologica che ha generato Werther, Carlo Moor e Manfredo, Amleto, l'uomo moderno, magnifico quando parla, assurdo quando agisce, ardito nelle speculazioni, fiero e pungente nei giudizî, lento e fiacco nell'opere, schiavo della tabe morale che lo consuma, è vòtato, pur troppo, dalla nascita, dall'istinto e dall'educazione al dubbio e alla irresolutezza. Perciò, invece di correre, come s'era proposto e come aveva promesso allo spettro « con ali rapide come il pensiero » (with wings as swift as meditation) alla vendetta, egli esita, sòsta, ristà. Può egli, in coscienza, come parente e come cristiano, pugnalare suo zio, il marito di sua madre, sulla fede di una apparizione svanita, la quale non è, forse, che il sogno di una fantasia in delirio? Egli vorrebbe agire; e non osa e teme. Questa incertezza, questa perplessità di Amleto costituiscono l'attrattiva psicologica e drammatica della tragedia. Ove non c'è lotta di passioni non c'è dramma. Le rivelazioni dello spettro non bastano più al principe. Egli deve cercare nell'animo dei due colpevoli la traccia del loro delitto, deve convergere a questa investigazione difficile tutta la potenzialità del suo spirito sottile e penetrante. Trovato il mezzo di confondere Claudio e la regina, egli agirà. Vengono i commedianti, che si accingono, per ordine di Amleto, a riprodurre, dinanzi alla corte, l'assassinio del re di Danimarca in tutte le sue

menome circostanze. Il principe, seduto per terra, ai piedi della vaga Ofelia, osserva attentamente la fisonomia dei due sposi. Il momento è alto e solenne. Luciano, l'attore che rappresenta la parte dell'omicida, versa il veleno nell'orecchio del duca addormentato. « —Lo avvelena, dice Amleto, commentando la scena e guardando in faccia suo zio, per carpirgli lo Stato. Il nome del duca è Gonzaga, la storia è vera ed è scritta in puro italiano. Ora vedrete come l'assassino saprà guadagnarsi l'amore della moglie di Gonzaga (1) ». Il re si alza, pallido e barcollante, fa interrompere lo spettacolo e, gridando : « Lumi! lumi! (2) » esce con tutti gli altri dalla sala.

Amleto non ha più dubbî; l'ombra gli ha rivelata la verità; Claudio è l'assassino di suo padre. « —Ecco l'ora della notte sacra ai neri malefizî, esclama egli, l'ora in cui le tombe si aprono e l'inferno soffia i suoi veleni sul mondo!.... Potrei bere ora sangue fumante e compiere azioni sì terribili che il giorno puro e casto fremerebbe di vedere.... » (3).

Queste parole cannibalesche paiono segnare la condanna di Claudio. Nè il lettore, nè lo spettatore darebbero ormai più un soldo per la vita del re di Danimarca. Siamo al terzo atto, scena terza. Il principe, quell'Amleto che vuol bere sangue fumante e che si propone di far tremare il cielo e la terra con la sua efferatezza, più agitato del solito, e si capisce, convulso, in preda a un semi delirio, si slancia negli appartamenti dello zio e lo trova solo, disarmato, inginocchiato. «—Ora l'ucciderò!» (4).

---

(1) « He poisons him..... for his estate. His name 's Gonzaga; the story is extant, and written in choice italian... ». (act. III, sc. II).

(2) « Give me some light!... » (act. III, sc. II).

(3) « 'Tis now the very witching time of night
When churchyards yawn, and hell itself breathes out
Contagion to this world..... »
(act. III, sc. II).

(4) « ....now I'll do it... » (act. III, sc. III).

E Amleto cava, infatti, la spada. Ma, sul momento di vibrare il colpo, si ferma. Claudio prega e sta riconciliandosi col cielo. « —Come! dice Amleto, uno scellerato mi uccide il padre e, per riconoscenza, io, suo unico figlio, manderò l'assassino in cielo? Ma questo sarebbe un favore, non un castigo! » (1)—E senza torcergli manco un capello, s'avvia nella stanza di sua madre ove uccide Polonio e sostiene con la regina quella scena grande e terribile, durante la quale egli stempra e consuma la sua parvenza di energia e le sue deboli forze volitive in impeti di collera, d'ironia, di amore, di furore, passando dalla dolcezza infantile all'ira, dalle lagrime convulse al riso spasmodico, toccando tutti i tasti della passione e del sentimento, assumendo tutti i tôni e tutti gli atteggiamenti, ora tenero e carezzevole come una preghiera di donna, ora libero e sboccato come il frizzo di un carrettiere, ora pieghevole come una canna mossa dal vento, ora altero come Lucifero, o minaccioso come il dio Marte; versatile, variabile, volubile, multiforme, policorde, isterico, inconseguente. Tale è il principe di Danimarca e tale si mostra agli occhi del critico e del clinico nei momenti in cui la sua psiche è più turbata. I suoi lucidi intervalli, i suoi istanti di quiete e di apatia riflessiva non sono che atomi fuggevoli della sua personalità. Non è allora che bisogna osservarlo e ritrarlo. Quando espone e discute, con tanta chiarezza e tanta semplicità, le idee letterarie e filosofiche che il poeta gli presta, Amleto non è più Amleto, ma William Shakspeare. Il luogo in cui il principe parla della nobiltà e della grandezza dell'uomo (atto II, scena II), quello in

---

(1) « A villain kills my father; and for that,
I, his sole son, do this same villain send
To heaven?... » (act. III, sc. III).

cui dà ai comici i precetti per recitar bene (atto III, scena II), il monologo famoso dell'*essere o non essere* (atto III, scena I) e alcune parti del dialogo che precede il duello tra Amleto e Laerte (atto V, scena II), sono come pagine staccate dal dramma, come giudizî personali e soggettivi dell'autore, introdotti nell'azione invece del prologo e del coro che compariscono in altre tragedie dello Shakspeare. L'io autentico del principe di Danimarca bisogna coglierlo e studiarlo nelle sue manifestazioni passionali più acute e ne' suoi scatti di nevrosismo ragionante, quando, per esempio, egli opprime i compagni co' suoi sarcasmi, o quando trafigge Polonio esclamando: « un topo! un topo! » (1), o rinfaccia alla madre la sua colpa, o assiste alla rappresentazione che deve smascherare lo zio assassino, o schernisce l'amore e il matrimonio al cospetto di Ofelia, od ordina la decapitazione di Rosencrantz e di Guildenstern, o quando, in presenza dei becchini, egli scherza coi cranî umani e sui cranî umani, dicendo le più belle e paradossiche cose che siano mai state dette da un pensatore e da un filosofo (2), o quando afferra alla gola Laerte e si avvoltola con lui nella fossa del cimitero, o quando, vedendo cader sua madre, fulminata dal veleno, si slancia, come una tigre, su Claudio e gli passa la spada a traverso il corpo gridandogli: « —Tu incestuoso! tu avvelenatore! tu dannato! » (3), o quando, nel rantolo estremo dell'agonia, col sospiro ultimo del morente, la mano stretta sul petto affannoso, lo sguardo vòlto ad Orazio che lo sorregge, egli mormora: « Il resto —il resto è silenzio! » (4).

---

(1) « —How now! a rat!... » (act. III, sc. IV).

(2) Vedi N. R. D'Alfonso, *Un detto di Amleto e l'educazione dei sensi* (Milano—Roma, Trevisini 1891).

(3) « Thou incestuous, murderous, damned!..... »
(act. V, sc. II).

(4) « The rest is silence. »
(act. V, sc. II).

Il resto — s'intende il *que sais-je?* di Montaigne e il *Das mehr Licht....* di Goethe. Manfredo, più eroe e meno uomo, diceva: « morire non è cosa tanto difficile! » (1).

L'atrofia morale più completa e l'assenza di ogni principio di altruismo fanno del re Claudio di Danimarca uno scellerato cospicuo. Montato sul trono in virtù di un delitto orrendo, egli vi si mantiene come meglio può, sostenutovi dall'affetto di Gertrude, enigmatico come tutti i sentimenti di costei, dalla devozione strisciante di Polonio e dalla indifferenza atavistica degli altri. L'attitudine ostile di Amleto, e, sopra tutto, la scena preparatagli da questi della rappresentazione a corte, lo convince che sin che il principe vive non vi può essere sicurezza per lui, e siccome un misfatto ne chiama un altro e l'incubo del sangue si soffoca col sangue, Claudio, che è un vero e proprio delinquente nato, non pensa due volte a escogitare il mezzo più semplice e più spiccio di sbarazzarsi del nipote. Gli uomini dello stampo di Claudio, ai quali manca, insieme, il senso della probità e della pietà, che sono i fattori essenziali della convivenza sociale, non fanno della vita del loro prossimo più conto di quel che non facciano della vita di una mosca o di una zanzàra. Se una zanzàra li annoia essi la schiacciano, se un uomo li molesta, lo accoppano. « —Pensiamo a quest'affare », dice il re a Laerte. « Questo affare » vuol dire la uccisione di Amleto. E continua:

« —Meditiamo accuratamente l'occasione e i mezzi che valgano a far riuscire il nostro progetto . Se fallisse, e se il nostro piano fosse svelato per cattiva esecuzione, sarebbe meglio non averne fatta la prova. Dobbiamo quindi tenerne in

(1) « ....'t is not so difficult to die! »
(Byron 's *Manfred*, act. III, sc. IV).

serbo un secondo che possa raggiungere il suo scopo, quando il primo venisse a mancare. Adagio, vediamo un po' : noi stabiliremo una scommessa solenne sulle vostre forze rispettive alla scherma...... Ah! ecco qui il mio progetto. Quando, in seguito all'attacco, sarete bene riscaldati e alterati (e voi, Laerte, dovete aver cura di spiegare i vostri colpi a questo fine) e ch'egli domanderà da bere, io gli farò presentare una coppa preparata per l'occasione; e se vi immerge solo le labbra avremo raggiunto ugualmente la nostra mèta, dato anche che riesca a sfuggire al vostro ferro avvelenato » (1).

Queste parole, confessa un professore di medicina legale (2), dicono assai più di quanto potrebbero scrivere, in materia di disegni dolosi maturati prima dell'azione, tutti i legislatori e tutti i cultori di diritto criminale e di freniatria forense. Gli scienziati cercano ancora la formula della premeditazione; e lo Shakspeare mostra loro come quella premeditazione s'ingeneri e si ordisca nell'animo dei delinquenti normali. Il criminalista definisce e il poeta esemplifica.

Il saluto che Amleto rivolge a Polonio, dopo averlo ucciso, ci dà la chiave del carattere di costui : « —Addio, gli dice, o temerario sciagurato, che t'immischi pazzamente negli affari altrui; ecco il tuo salario : io ti ho preso per qualcuno più grande di te; subisci la tua sorte. Vedi che c'è pericolo a esser troppo curioso » (3).

E, infatti, la curiosità e l'intromissione sono le due qualità distintive di questo altezzoso uomo di corte che,

---

(1) « ....Let 's further think of this :
Weigh, what convenience, both of time and means,
May fit us our shape... »
(act. IV. sc. VII).

(2) Ziino.

(3) « Thou, wretched, rash, intruding fool, farewell!
I took thee for thy betters; take thy fortune.... »
(act. III, sc. IV).

non contento di dispensar consigli a tutti e di dar giudizî su tutto, si mette a studiare, con la testardaggine di un poliziotto e di un medico alienista, le azioni e il cervello di Amleto. Egli trova che nella follia del principe c'è « del metodo » (there is method in 't), che le sue risposte sono qualche volta corrette e destre e che dello sconvolgimento del suo spirito è cagione l'amore che egli nutre per Ofelia. « —Avete una figliuola, voi? gli chiede Amleto. —Si, monsignore! —Ebbene, non lasciatela vagar troppo alla luce. Concepire è una benedizione del cielo, ma non nel modo come potrebbe concepire la figlia vostra! Perciò, badateci. —Sempre col pensiero rivolto a mia figlia! dice tra sè Polonio » (atto II, scena II). E, credendo d'essere ormai sulla buona strada per sapere quello che vuol sapere, continua, da esperto psichiatra, nelle sue indagini cliniche. Sgraziatamente il principe, che è un soggetto tutt'altro che maneggiabile, interrompe sul più bello la diagnosi, infilzando il diagnosticatore nel modo che tutti sanno e mandandolo « a cena, non dove si mangia, ma dove si è mangiati », cioè a far compagnia ai vermi. « —Il verme, spiega Amleto al re Claudio, è, tra i mangiatori, il monarca supremo. Noi ingrassiamo tutte le creature perchè esse ci ingrassino e, a nostra volta, ci ingrassiamo per ingrassare il verme. Un re ben grosso e un mendicante magro non sono che due portate differenti : due pietanze per una stessa tavola » (atto IV, scena III).

La vaga Ofelia, che narra al padre in quale disordine il principe di Danimarca siasi presentato un giorno a lei, e come l'abbia afferrata per la mano guardandola con occhio cupo e smarrito, aiuta, inconsciamente, ma validamente, le ricerche fisio-psichiche di Polonio. L'amore di Amleto passa come un uragano sull'anima delicata e sensitiva della fanciulla, scuote tutte le sue fibre e tutti

i suoi muscoli e travolge il suo bel corpo nervoso nelle acque spumanti che la ingoiano (1).

La povera miss Manford, la più geniale delle Ofelie inglesi, orfana e tradita, è morta, sul teatro, adorna di festuche e margherite, coi capelli biondi sparsi al vento e con le rosee labbra mormoranti, tra la commozione e il terrore del pubblico: « —Ecco del finocchio per i vostri colombi: ecco la ruta per voi, ed ecco un po' d'erba di grazia per me..... Eccovi una margherita: —avrei voluto darvi anche qualche violetta, ma si son tutte seccate dopo la morte di mio padre! » (atto IV, sc. V).

I più grandi attori tragici si sono disputati, da Burbadge in poi, l'onore e la gloria di interpretare sulla scena il personaggio di Amleto. I Garrick, i Préville, i Kemble, i Kean, i Macready, i Monnet-Sully, i Bandman, i Fétcher, i Booth, i Phelps, gli Irving, i Salvini e i Rossi, hanno dedicato allo studio di quel carattere così vario e così compiuto la parte migliore del loro ingegno e delle loro risorse fisiche e passionali. Persino tre donne, Carlotta Cushman, Sarah Bernhardt e Giacinta Pezzana, e un giovinotto di dodici anni, Joseph Burke, si sono messi all'arduo cimento. Dobbiamo dire subito che le memorie del teatro che abbiamo consultate e le rappresentazioni alle quali abbiamo assistito—in Italia e altrove—ci hanno convinto che gli artisti drammatici hanno sempre falsato e continuano imperturbabilmente a falsare la personalità del principe di Danimarca. Forse, essi hanno creduto, e credono tuttavia, che seguire i contorni e i rilievi dati dal poeta al carattere di Amleto nuoccia all'effetto immediato della scena, forse, il che è più probabile, è mancata, in generale, e manca ad essi la plasticità d'inge-

(1) Vedi N. R. D'Alfonso, *La follia di Ofelia* (Torino—Roma, Bocca 1896).

gno necessaria per intendere e far intendere, col gioco della fisonomia e con l'accento, tutte le sfumature delicate di cui si compone la psiche amletiana e per rendere sensibile e visibile alla intelligenza e agli occhi del pubblico l'unità prepotente del carattere del principe danese.

Ora, di codesta unità psichica, che forma appunto la grandezza del carattere di Amleto, gli attori tennero sempre poco conto. Essi preferirono e preferiscono far emergere la personalità etica del principe da questo o quel singolo luogo della insigne tragedia : dalla scena del monologo, o da quella della rappresentazione, o dalla scena tra Amleto e la madre, o da quella del cimitero, o, persino, dalla scena del duello tra il principe e Laerte, scena durante la quale, per esempio, un illustre attore italiano, morto da pochi anni, non mancava mai di offrire al colto e all'inclita un saggio, altrettanto esilarante quanto inopportuno, della sua abilità schermistica.

Ma, lasciando anche stare il talento e l'acutezza degli attori, non c'è bisogno di essere un fior di critico per capire che l'*Amleto* dello Shakspeare non guadagna nulla alla rappresentazione (1). Diciamo, anzi, che ci perde parecchio. Ci perde, almeno, quel tanto che gli attori non sono in grado di intuire e di farci gustare. Ciò che più interessa nell'*Amleto* è quello che Amleto dice. Il modo come lo dice può essere, non vogliamo negarlo, una attrattiva per il pubblico, ma non sarà certo l'attrattiva migliore e più degna. In questo gran dramma del pensiero, l'azione non è che un pretesto all'idea. I personaggi, gli avvenimenti, le passioni, tutto mette capo a un carattere e a un fenomeno psichico. Il resto è cor-

---

(1) Figurarsi poi se ci guadagna a esser musicato! Perciò nè l'Amleto del Thomas, nè quello del Faccio, che pure contengono pagine squisite di armonia, possono, crediamo, appassionare veramente, e durevolmente, il pubblico dei teatri d'opera.

nice, contorno, corona. Insomma, bisogna veder rappresentare l'*Otello* e il *Macbeth*, ma, con buona pace degli artisti tragici, l'*Amleto* bisogna leggerlo.

Dopo il dramma del pensiero il dramma dell'azione, dopo l'*Amleto* l'*Otello*. Questa tragedia fu scritta nel 1605 o intorno a quell'epoca e rappresentata, sembra, solo nel 1622. Il titolo completo di essa, quale lo dà W. Shakspeare, è *Otello, il Moro di Venezia;* e ciò perchè di Otello egli fa un capitano moro di milizie al servizio della repubblica di S. Marco. La congettura avanzata da qualche critico che lo Shakspeare, scrivendo l'*Otello*, abbia voluto mettere sulla scena un fatto accaduto a Venezia e, precisamente, alla Giudecca, ove un Cristoforo della famiglia Moro avrebbe ucciso, in un impeto di gelosia, la propria moglie (1) non è, a nostro giudizio, e per ragioni che abbiamo già avuto occasione di dire (2), molto attendibile. L'Otello shakspeariano è veramente un moro; e al colore del suo volto e al calore tutto orientale del suo sangue infiammabile alludono più di una volta, e con parole non dubbie, i varî personaggi della tragedia (3). E nero, cioè moro, lo rappresenta anche il Giraldi Cintio in quella settima novella (deca 3ª) degli *Ecatommiti* che ha fornito allo Shakspeare i due luoghi della scena, il nome di Desdemona e molta parte delle circostanze del suo dramma. La novella del Giraldi, che fu trodotta in francese verso il 1584 e poco appresso in inglese, porta questo titolo : *Un capitano Moro piglia per*

---

(1) Pref. di P. G. Molmenti alla trad. ital. dell'*Otello* fatta da C. Pasqualigo, Firenze, Sansoni.

(2) *Otello, il Moro di Venezia*, lettera critica a P. G. Molmenti, Venezia, Antonelli.

(3) Atto I, sc. I, II e III, atto III, sc. III.

moglie una cittadina Veneziana : un suo alfieri l'accusa di adulterio al marito; cerca che l'alfieri uccida colui che egli credea l'adultero. Il capitano uccide la moglie : è accusato dall'alfieri. Non confessa il Moro, ma essendovi chiari indizii è bandito; et lo scellerato alfieri, credendo nuocere ad altri, procaccia a sè la morte miseramente (1).

« Fu già in Venezia, narra il Giraldi, un Moro molto valoroso, il quale per essere pro' della persona e per aver dato segno, nelle cose della guerra, di gran prudenza e di vivace ingegno, era molto caro a que' signori, i quali, nel dar premio agli atti virtuosi, avanzano quante repubbliche fur mai. Avvenne che una virtuosa donna, di meravigliosa bellezza, Disdemona chiamata, tratta non da appetito donnesco, ma dalla virtù del Moro, s'innamorò di lui, ed egli, vinto dalla bellezza e dal nobile pensiero della donna, similmente di lei si accese..... » (op. cit. ed. cit. pag. 1932).

Per tutti
i miei corsi perigli ella m'amava
ed io l'amai per la pietà che n'ebbe (2)

dice l'Otello dello Shakspeare. È questo il punto comune di partenza della novella e della tragedia. Ma della frase che Brabanzio lancia al Moro, e che contiene in germe tutto il dramma : *Tieni aperti gli occhi, se ne hai, Moro. Ella ha ingannato suo padre e potrebbe ingannare anche te!* (3) non vi è traccia nel racconto del Giraldi, ove

---

(1) *Gli Ecatommiti, ovvero Cento Novelle* di Gio. Battista Giraldi Cintio, nobile ferrarese, Firenze, Tip. Borghi e compagni 1833.

(2) « She love 'd me for the dangers I had pass 'd;
And I lov 'd her that she did pity them. »
(*Othello*, act. I, sc. III).

(3) « Look to her, Moor, if thou hast eyes to see :
She has deceiv 'd her father, and may thee. »
(act. I, sc. III).

non compariscono, del resto, nè il padre di Desdemona, nè altri parenti suoi, nè il Doge. Il novelliere si limita a riferire che Otello e Desdemona « ebbero tanto favorevole Amore che si congiunsero insieme per matrimonio, ancora che i parenti della donna facessero ciò che poterono perchè ella altro marito si prendesse, che lui.... » (pagg. 1932-1933). Come nella tragedia, anche nella novella del Giraldi Jago, che lo scrittore italiano chiama semplicemente l'alfieri, o l'alfiero, è il congegno che muove la macchina del dramma e ne provoca la catastrofe sanguinosa. Ma, mentre nella tragedia dello Shakspeare Jago è un criminale fisiologico che delinque unicamente per vendetta dei torti che, secondo lui, ha ricevuti, nella novella del Giraldi egli agisce contro Otello perchè « non curando punto la fede data alla moglie, (l'Emilia dello Shakspeare) nè obbligo ch'egli avesse col Moro, s'innamora ardentissimamente di Desdemona e vòlta tutto il suo pensiero a vedere se gli può venir fatto di godersi di lei. ... » (pag. cit.).

Si capisce come quest'alfiere del Giraldi, il quale commette un delitto per amore, abbia, psicologicamente e drammaticamente, ben poco a che fare col Jago dello Shakspeare, con quel tipo insigne di delinquente che, pur non offrendo all'occhio deformità fisiche, e non palesandosi nè debole di cervello, nè squilibrato, si affatica a spingere al male, in cui è maestro, gli uomini sui quali esercita qualche influenza e converge ogni parola e ogni atto al raggiungimento de' suoi disegni criminosi, velando la sua scelleratezza per modo che, da Otello a Desdemona, e da Rodrigo a Cassio, tutti, meno sua moglie, lo stimano buono e servizievole e lo chiamano *l'onesto Jago* (the honest Jago). Il Giraldi Cintio dice che l'alfiere « era di bellissimo aspetto e si scopriva nella sembianza un Ettore od uno Achille ». (pag. cit.). Nella tra-

gedia dello Shakspeare non è fatto, veramente, alcun cenno dell'avvenenza o dell'eleganza esteriore di Jago, ma nemmeno è detto che egli fosse deforme o brutto. Si sa che è un giovane di vent'otto anni e di corporatura forte; ma nient'altro. Per ciò a noi sembra che Tommaso Salvini abbia ragione da vendere quando, difendendo la sua interpretazione del Jago sul teatro (1) osserva che il testo dello Shakspeare non autorizza nessuno a credere che Jago dovesse essere bello di volto ed elegante nell'abbigliamento.

A ben poco di notevole si riduce, nella novella del Giraldi, la parte che diremo psicologica del grande dramma shakspeariano. L'episodio del fazzoletto e l'altro del colloquio tra Jago e Cassio, cui assiste Otello, che vede i gesti dei due interlocutori senza udire le loro parole, sono roba del Giraldi, e perciò roba puerile. Lo Shakspeare li introdusse, con qualche variante, nella sua tragedia; e si capisce come là stiano ancor peggio che nel racconto italiano. Le ultime pagine della novella segnano una progressione rilevante nella inverosimiglianza dei caratteri e dei fatti. Anche qui, come nel dramma, Otello commette a Jago l'assassinio di Cassio. Ma qui, quando Desdemona viene a sapere che l'ex-luogotenente del Moro, ferito alla coscia, versa in grave stato, ella dà in smanie, talchè Otello, recatosi dal suo complice, gli dice: « —Tu sai bene che l'asina di mia moglie è in tanto affanno per lo capo di squadra, ch'ella è per impazzare..... Ma le trarrò ben io l'anima dal corpo, che mi terrei non essere uomo, se non togliessi dal mondo questa malvagia. » (pag. 1936). E i due si mettono subito a discutere di qual morte deve morire Desdemona, e ac-

(1) *Di una interpretazione dell'Jago di Guglielmo Shakspeare* (*Nuova Antologia*, fasc. IX, 1 maggio, Roma 1891, pag. 91).

coppata che l'hanno, la alzano di peso, la buttano sul letto come un saccone di paglia, le spezzano la testa e fanno cadere sovr'essa il palco della casa, gemendo aiuto e soccorso. Il rimanente della novella, in cui si seppellisce Desdemona, si fa piangere il popolo di Cipro sulla sua sorte lagrimosa, si mostrano Otello e Jago in collera fra loro e si narra delle torture fatte loro subire dalla Signoria di Venezia, non offrì allo Shakspeare, nè poteva veramente offrirgli, niente che fosse degno di richiamare la sua attenzione. Per ciò, il quinto atto, la catastrofe, vale a dire una delle parti più notevoli della tragedia, è tutta farina del sacco del poeta inglese. Il quale, sopra l'arido tema e il magro scheletro del Giraldi Cintio, seppe comporre quell'*Otello* che rimane ancora il più grande lavoro del teatro antico e moderno e che basterebbe, solo, a dare l'immortalità al suo autore e gloria a una letteratura.

In un bellissimo studio sulla gelosia di Otello il Graf (1) mostrò, con parecchi argomenti, che il Moro di Venezia non è il tipo del geloso e che la sua indole è tutt'altro che predisposta alla gelosia.

Che Otello non sia naturalmente geloso è cosa molto facile a provare. Quando Brabanzio gli dice, nel primo atto: « Tieni aperti gli occhi, se ne hai, Moro » ecc. (sc. III cit.), Otello risponde, con un vero scatto fidente dell'anima: « La mia vita per la sua fede! » (My life upon her faith!). E, anzichè nascondere il suo idolo, comincia con l'affidare Desdemona a Jago e ad Emilia; poi, cedendo alle preghiere della giovane sposa, le consente di seguirlo, cioè di andare a vivere con lui, a Cipro, della libera vita del campo e della caserma. Ep-

(1) *La gelosia di Otello* (*Nuova Antologia*, fasc. III, 1 febb. Roma 1892).

pure egli sa che la gentil veneziana non s'è invaghita di lui nè per il suo volto, nè per la sua persona; lo sa e lo confessa, schiettamente, al Senato quando, nella meravigliosa risposta che egli dà a Brabanzio, il quale lo accusa di aver corrotto Desdemona con « filtri possenti » (with some mixtures powerful) (1), dice: « Per i miei corsi perigli ella mi amò, ed io l'amai per la pietà che n'ebbe » (atto I, scena III, cit.). Otello è circondato da ufficiali giovani e indisciplinati e ha per luogotenente un uomo bellissimo e aitante del corpo; Michele Cassio; ma egli non nutre ombra di sospetto nè su lui ne su altri. Il suo amore semplice e forte è immune da cure gelose e da preoccupazioni; durante il primo e il secondo atto del dramma il Moro non pensa, in alcun modo, a premunirsi contro nessun pericolo. Egli non dubita nè di Cassio, nè di Jago, nè di Rodrigo. Quanto a sua moglie, egli ha già espresso il suo pensiero al padre: « la sua vita per la fede di lei! » E Desdemona, che conosce l'animo di Otello, non manca di rendergli giustizia e di trovare nel marito « un cuore schietto e fiducioso, non viziato da quella viltà che suol essere nei gelosi » (2). Otello stesso, sul punto di uccidersi, afferma

---

(1) Si credeva, a que' tempi, al potere dei filtri amorosi e quest'accusa era ammessa nei tribunali di Venezia. Questo genere di delitto aveva anzi la sua sanzione in una legge espressa: *De i maleficii ed herbaria*, cap. 17 del codice intitolato: *Della promission del maleficio: « Statuimo che se alcun homo o femina harà fatto maleficii, i quali se dimandano vulgarmente amatorie, o veramente alcuni altri maleficii, che alcun homo o femina se havesson in odio, sia frustrà e bollado, et che harà conseggiato, patisca simile pena.* Anche in Inghilterra, ai tempi dello Shakspeare, dice il Warburton, esisteva una legge che condannava a un anno di prigionia e sei ore di berlina, per la prima volta, e, in caso di recidiva, alla morte, chiunque fosse stato convinto di avere, con qualche incantesimo, fascino o sortilegio, inspirato un amore illegittimo.

(2) « ....my noble Moor
Is true of mind, and made no of such baseness
As jealous creatures are. »
(act. III, sc. IV).

che « la sua natura non era inclinata a gelosia (1) »; e già a Jago aveva detto: « Credi tu ch'io voglia vivere la vita dell'uom geloso e mutar di sospetto a ogni mutar di luna? » (2). E queste altre parole, assai più significanti, mostrano ciò ch'egli pensava veramente delle relazioni coniugali e della sua Desdemona: « Io non ingelosisco, udendo dire che mia moglie è bella, vive lautamente, si diletta della compagnia, discorre con libertà, canta, suona e balla con garbo, perchè dov'è virtù queste cose son più virtuose (3) ».

Ma, si può osservare: Otello uccide Desdemona e incarica Jago di far la festa a Michele Cassio, presunto complice di lei; Otello ha scatti di gelosia furibonda, vede tutto rosso e, in un impeto di *raptus* epilettico urla: « Sangue, Jago, sangue! » (o blood, Jago, blood!); Otello, il generoso, il valoroso, il soldato, vittima del morbo comiziale, strangola la propria donna innocente e a' suoi gemiti risponde: « Prostituta! meretrice! bagascia! » e quando l'ha strangolata grida: « Mia moglie! mia moglie! mia moglie!... Che moglie! Io non ho moglie!.... » (atto I, sc. II).

Il rivolgimento interiore che fa passare Otello dalla confidenza piena ed intera nella virtù di Desdemona alla certezza contraria, cioè alla certezza della sua colpa può,

---

(1) « Speak of me as I am. ....

....

Of one not easily jealous, but, being wrought,
Perplex 'd in the extreme; »

(act. V, sc. II)

(2) « Think 'st thou I 'd make a life of jealousy,
To follow still the changes of the moon
With fresh suspicions? »

(act. III, sc. III).

(3) .....'Tis not to make me jealous,
To say my wife is fair, feeds well, loves company,
Is free of speech, sings, plays, and dances well. »

(act. III, sc. III)).

infatti, parere illogico ed eccessivo. Può parere, ma non lo è, per chi guardi: 1° all'arte insigne di Jago; 2° agli indizî di fatto cospiranti contro Desdemona; 3° al carattere primordiale del Moro.

Come riesce Jago ad avvelenare l'anima di Otello e a mutare quest'uomo, non sospettoso e non geloso, in un geloso maniaco? Per capirlo basta leggere la prima grande scena del terz'atto tra Otello e Jago, dopo la quale il Moro dice: « Oh sì, quand'anche tutto l'esercito.... avesse goduto di lei a mia insaputa, io sarei rimasto felice com'ero! Ma, ora, invece..... addio riposo dell'anima, addio contento..... La carriera di Otello è finita! » A cui Jago risponde: « È ciò possibile, monsignore? » (1).

Questa domanda laconica, fredda, macchinale, richiama l'attenzione distratta del Moro sull'accusatore di Desdemona, che egli vede là, dinanzi a sè, e a cui deve tutte le angoscie che stringono e dilaniano la sua anima. Ciò che passa in quel momento nel cuore di Otello è più facile imaginarlo che dirlo. Una nube di sangue gli sale agli occhi e al cervello; egli afferra Jago alla gola, gli dà dello scellerato e del miserabile, lo costringe a provargli, con fatti chiari come luce meridiana, la impudicizia della sua donna: « —Miserabile, bada bene che tu devi provarmi che mia moglie è una prostituta: dammene una prova oculare o, per la dignità della mia anima immortale, meglio sarebbe valso per te nascere verme che striscia, anzichè essere uomo e aver da rispondere alla mia rabbia furiosa... O dammi una prova che non lasci posto al menomo dubbio, o per te è finita!... Se la

---

(1) « I had been happy, if the general camp
..................had tasted her sweet body,
So I had nothing known. O now, for ever
Farewell the tranquil mind!.......... »
(act. III, sc. III).

calunnî rinuncia a pregar Dio, soffoca tutti i tuoi rimorsi, ammassa gli orrori sull'orrore che tu commetti, compî azioni che spaventino la terra e che costernino il cielo. Va, hai colmato la misura, la tua dannazione è consumata! (1) ».

Nelle nature impulsive, etnicamente propense agli eccessi passionali, come quella di Otello, gli scatti più violenti durano poco. Al subito impeto di rabbia e di dolore tien dietro, in esse, generalmente, lo scoraggiamento e la disperazione muta. Così nel Moro. E, infatti, appena Jago, risentitosi delle parole e degli atti del suo capitano, gli grida: « Siete uomo voi? » e accenna ad andarsene, Otello si calma e gli dice: « No resta. —Dovresti essere onesto tu..... Dammi dunque la prova vivente che ella è sleale » (2). E Jago, cautamente, cinicamente, narra ad Otello del colloquio avuto con Cassio intorno a Desdemona e del fazzoletto regalato da questa al luogotenente.

OTELLO

« .....Prima di tre giorni devi venirmi a dire che Cassio non è più in vita.

JAGO

Il mio amico è morto..... è fatta!... Ma lei, lei, lasciatela vivere....

OTELLO

Sterminarla! L'ipocrita!... l'infame! oh sterminarla! sterminarla!... Vieni, voglio studiare con te un nuovo genere di morte subitanea che mi liberi da quella infernale bellezza!... » (3).

---

(1) « Villain, be sure thou prove my love a whore,
Be sure of it: give me the ocular proof;... »
(act. III, sc. III).

(2) JAGO. « Are you a man?
OTH. Nay, stay: — thou shouldst be honest ».
(art. III, sc. III).

(3) Within these three days let me hear thee say
That Cassio 's not alive...., »
(act. III, sc. III).

Quando il Moro dice: « Se una volta io dubito, la mia decisione è presa e senza pentimento » (atto III, scena III), egli lascia veder chiaramente come e quanto il suo intero processo psichico sia istantaneo e automatico. Le tergiversazioni, le sottigliezze, le perplessità non sono per lui; egli non indaga, non filosofa, non pensa. Sta in ciò la differenza tra lui e Amleto. Posto nella condizione di Otello, Amleto, anzichè agire, rifletterebbe. Supponete che un Jago qualunque si valga dei mezzi del Jago dello Shakspeare per convincere il principe di Danimarca della colpa, vera o presunta, della sua amante. Che farà egli? Sceglierà, discuterà, vaglierà, peserà, uno a uno, ciascun indizio di quella colpa, osserverà attentamente, diligentemente, le attitudini, i portamenti di tutti quelli che lo circondano, che lo accostano, che gli parlano, e dopo aver lasciato trascorrere le ore, i giorni, le settimane, o riuscirà, se vi riuscirà, a scoprire l'inganno, o, come nel dramma di cui è protagonista, rimarrà incerto, irresoluto, dubbioso e finirà col dire quel che dice a proposito del delitto di suo zio Claudio: « La coscienza fa dell'uomo un poltrone; il fuoco de' suoi progetti più arditi si scolora e si spegne dinanzi alla pallida luce del pensiero. Le idee più ricche di energia e di audacia svaporano e rientrano nel nulla della imaginazione (1) ». Ma la coscienza di Amleto non è la coscienza di Otello. Quegli opera, quando opera, per impulso di raziocinio e riflessione, questi agisce per impulso dell'animo. Ora, dell'animo di Otello dispone, sciaguratamente, dal terzo atto della tragedia fino al quinto « l'onesto Jago » il quale conosce così bene gli uomini in genere e il suo soggetto in particolare che può dire, con piena fiducia, prima ancora di essere riuscito a vincere le reluttanze del Moro;

(1) *Amleto*, atto III, sc. I.

« Egli si lascierà menare garbatamente pel naso come un asino (1) ». E che Jago sapesse perfettamente con che specie d'uomo aveva a che fare lo provano, tra altro, le parole di Emilia, la quale, scoperta la uccisione di Desdemona, grida ad Otello: « O pecora! o allocco! più grosso che il fango!... o micidiale fantoccio! che mai poteva fare di sì buona moglie un tale scimunito? (2) ». E Otello stesso non si giudica molto diversamente quando, chiarito della frode, esclama: « O stolto! stolto! stolto! (3) ».

Dal momento in cui il Moro riconosce il suo errore e la perfidia di Jago egli ritorna il fiero e calmo Otello del primo e del secondo atto. La natura parla nuovamente in lui; egli scoppia in pianto, poi, riprendendo i sensi, misura con occhio tranquillo tutta l'estensione del suo fallo; si confessa colpevole e infelice, sente che non potrà più vivere, si condanna severamente, senza enfasi, senza affettazioni rettoriche, respinge i soldati veneziani che vorrebbero afferrarlo e, con la dignità stessa con la quale ha parlato al Doge nel primo atto della tragedia, dice, poco prima di tagliarsi la gola:

« Fermatevi: una parola o due prima che partiate. Io ho reso qualche servigio allo Stato: e la Signoria lo sa. Di ciò basta. Ma, vi rivolgo una preghiera. Quando, nelle vostre lettere, darete relazione di questi fatti luttuosi, dipingetemi qual sono; nulla attenuate, nulla aggiungete con malizia. Voi dovete parlare di un uomo che amò non saviamente, ma che

(1) *Otello*, atto I, sc. III.

(2) « ....O gull, o dolt!
As ignorant as dirt.
O murderous coxcomb! what should such a fool
Do with so good a wife? »
(act V, sc. II).

(3) « ....O fool! fool! fool! »
(act V, sc. II).

amò troppo, di un uomo non portato facilmente, ma spinto alla gelosia, di un uomo le cui mani, come quelle del vile ebreo, gettarono via la più ricca perla della sua tribù, di un uomo i di cui occhi, non usi al pianto, versano lagrime spesse come la gomma stillata dagli alberi dell'Arabia. Questo dovete dire—e aggiungete che, una volta, in Aleppo, un turco, superbo del suo turbante, avendo battuto un veneziano e offeso lo Stato, io presi alla gola quel cane circonciso e lo scannai—così! (1) ».

I critici hanno discusso anche troppo intorno ai motivi che possono logicamente indurre Jago a desiderare la perdita di Otello, di Desdemona e di Cassio. Veramente, trattandosi di un delinquente fisiologico, quelle discussioni, più sottili che acute, non avrebbero dovuto, sembra a noi, essere nè così numerose, nè così controverse. Il delinquente fisiologico fa il male per il male. Jago poi è tratto al delitto, oltrechè dalla sua natura, dalla cupidigia e dall'odio. Egli ha la visione precisa e completa delle sue tristi azioni. A Rodrigo, un caduto nella lotta passionale, egli dice chiaro e tondo: « La virtù! una buccia di fico!... È da noi che dipende esser tali e tali. I nostri corpi sono giardini, le nostre volontà giardinieri. Se vogliam piantare ortiche o seminar lattughe, o radicar l'issopo o sarchiare il timo, fornire questo giardino di una data specie di erba e sbarazzarlo di molte altre, renderlo sterile a forza di poltroneria, o fertile a forza di industria—abbiamo in noi stessi il potere e l'autorità necessaria per farlo » (atto I, scena III). Non si potrebbe essere più espliciti e più schietti. C'è, in que-

---

(1) « Soft you; a word or two before you go
I have done the State some service, and they know it;
No more of that.... »
(act V, sc. II).

ste parole di Jago, e nel monologo che le segue, la premeditazione, la prodizione, il *frigido pacatoque animo* dei giuristi. Nella novella del Giraldi Jago ama Desdemona e delle ripulse di questa vuol prendere vendetta. Un luogo del dramma dello Shakspeare lascia intendere, invece, che Jago può essere tratto alla vendetta dal sospetto dello adulterio di sua moglie. « Odio il Moro, dice egli : è opinione comune che egli abbia fatto l'ufficio mio tra le lenzuola del mio letto coniugale. Non so se questo sia vero, ma, per un semplice sospetto di tal genere, voglio agire come se io ne fossi sicuro » (atto I, scena III). Queste parole Jago le rivolge a se stesso, non al pubblico. Egli cerca di trovare, con esse, interiormente, una scusante de' suoi progetti criminosi. La verità è che Jago non ama nessuno (1) e non sospetta di nessuno. Egli delinque, l'abbiamo già detto, per indole, per cupidigia e per odio. Egli vede intorno a sè tre esseri felici : Otello, Desdemona e Cassio. La felicità degli altri è infelicità sua. Bisogna dunque ch'egli colpisca quella felicità. E non basta. Cassio gli ha portato via il posto che, secondo lui, gli spettava, per anzianità e per merito. Otello, dal canto suo, chiudendo gli occhi « sul suo valore e sui servigi da lui prestati a Rodi, a Cipro e in altre contrade cristiane e pagane », ha preferito « a un prode soldato » un « aritmetico, che mai ha saputo condurre in campo una squadra », e ha innalzato Cassio al grado di luogotenente. Tutto questo lo sappiamo fino dalla prima scena della tragedia; e non c'è quindi nessun bisogno di sciupar tempo e dialettica per spiegare una cosa che apparisce chiarissima e visibilissima : la causa che spinge Jago a vendicarsi di Otello e di Cassio.

---

(1) Nella tragedia dello Shakspeare Jago dice, parlando di Desdemona : « E l'amo anch'io costei.... ma di un amore che è vòlto a far sazio il mio odio ».

Ma, e Desdemona? Desdemona è, nel pensiero di Jago, un mezzo come un altro, anzi il mezzo migliore per raggiungere il fine cui egli mira con tutte le forze del suo animo perverso. Senza di lei egli non potrebbe colpire nè il Moro, nè il luogotenente; e perciò di lei si vale e la sacrifica, pur non odiandola personalmente, al suo odio e alla sua cupidigia.

Udiamo, del resto, le sue stesse parole :

« —Otello mi stima, perciò le mie macchinazioni opereranno anche meglio sopra di lui.... Cassio è un bell'uomo; vediamo dunque un poco come fare per prendere il suo posto e dare pieno sfogo alla mia vendetta, con un doppio colpo di bricconeria.... Come fare?... come?... Vediamo.... Il mezzo è uno solo; ed è questo : ingannare l'orecchio di Otello soffiandogli che Cassio diventa troppo famigliare con sua moglie. Sì, si; le maniere piacevoli, la persona di Cassio, son fatte apposta per ispirare le supposizioni : egli è tagliato per sedurre le donne. Il Moro è d'indole franca e aperta, e crede oneste le persone che sembrano tali; si lascierà quindi gabbare...... Tengo il mio piano : eccolo bello e generato; l'inferno e la notte dovranno far nascere alla luce il mostro! (1) ».

Questi sono i propositi di Jago, propositi che lo Shakspeare mostra, prepara e sviluppa durante i cinque atti della tragedia. Tutto il resto è prodotto della fantasia versatile dei critici, dei commentatori, dei chiosatori e degli interpreti, i quali, si sa, quando hanno dato una volta la stura alla loro imaginazione, spiccano voli più alti e

---

(1) « . ...He holds me well;
The better shall my purpose work on him.
Cassio 's a proper man : let me see now;
To get his place, and to plume up my will,
In double knavery ».
(act. I, sc. III).

più arditi di quelli dell'aquila delle Alpi. Il critico A sostiene, per esempio, che Jago è innamorato morto di Desdemona, il critico B che è ingannato dalla moglie, la quale dispensa i suoi favori ad Otello, e via di seguito. Ma il più bello è che l'autore anonimo di una esegesi inglese dello Shakspeare pretende che il poeta abbia inteso di incarnare nel suo Jago il tipo della razza italiana. Tanto per non rimanere indietro, un altro critico, il Mézières, dice che gli italiani del secolo XV, i contemporanei di Machiavelli e di Cesare Borgia, i quali leggevano il *Principe* e ne mettevano in esecuzione le massime, avrebbero, senza alcun dubbio, dato ragione a Jago, che rappresenta l'astuzia e la finezza, e torto a Otello, che rappresenta la semplicità e l'eroismo. Manco male che se lo Shakspeare ha voluto proprio, come credono il Macaulay (1), il Mézières (2) e il critico anonimo, rappresentare gli italiani nel perfido Jago, egli non ha mancato di fare onorevole ammenda del suo preteso giudizio sommario, raffigurando le italiane nella soave Desdemona. Costei, almeno, non ha letto il *Principe* o, se l'ha letto, è anche troppo evidente che non ha saputo metterne in pratica le massime. La ingenuità, la devozione coniugale, la bontà, il candore che, in certi momenti, sembra addirittura infantile, fanno di Desdemona una delle creazioni più patetiche e più ideali del teatro dello Shakspeare. E, infatti, quegli scrittori che vedono in Jago il prototipo della italianità, si meravigliano di non riscontrare le medesime caratteristiche nella gentile figliuola di Brabanzio, che è pure della stessa razza dell'alfiere, e poichè, a quel che sembra, non piace loro di ammettere che ci possano essere, magari per eccezione, delle donne italiane

(1) *Essay on Machiavelli.*
(2) *Shaksp. ses œuvres* ecc. cit.

di buona indole si cavano alla meglio d'impaccio dicendo che la cortese veneziana lo Shakspeare l'ha plasmata a imagine e somiglianza delle donne del Nord.

Come Giulietta, anche Desdemona cede alla passione, contro il volere del padre; ed è punita del primo e solo fallo che ha commesso. La legge morale, che presiede, nei drammi dello Shakspeare, allo sviluppo di tutti i caratteri, vuole che la giovane, la quale abbandona furtivamente la propria casa per seguire lo sposo che ama, non possa godere la felicità. La maledizione del vecchio Capuleto e quella del patrizio di Venezia pesano inesorabilmente su Giulietta e Desdemona e spezzano la loro vita casta e soave nel fiore degli anni.

Le memorie del teatro contano a dozzine gli artisti drammatici e lirici che hanno riportato trionfi clamorosi rappresentando sulla scena i personaggi di Otello, di Desdemona e di Jago. Le pagine meravigliose dello Shakspeare e le note potenti del Rossini (1) e di Giuseppe Verdi (2) hanno avuto ovunque, e continueranno ad avere, interpreti appassionati e geniali e lettori e ascoltatori plaudenti.

Il primo attore tragico che vestì degnamente il personaggio di Otello fu Riccardo Burbadge, il secondo Davide Garrick. Della interpretazione del Burbadge (1606) i ricordi del tempo che non abbiamo, certo, modo di controllare e di discutere, dicono meraviglie. Di quella del Garrick (1745) il Murphy si mostra tutt'altro che entusiasta. Anzi, in un parallelo che egli fa tra Garrick e il suo emulo Barry, lascia intendere chiaramente che nella rappresentazione plastica e nella interpretazione psicolo-

---

(1) *Otello*, melodramma, musica di G. Rossini.
(2) *Otello*, melodramma, musica di G. Verdi.

gica del carattere di Otello la vittoria, per consenso di pubblico e di critica, la ottenne il Barry.

Gli attori tedeschi preferirono sempre allo studio del personaggio di Otello quello di Amleto, che risponde, del resto, maggiormente alle loro attitudini filosofiche; e gli artisti francesi, non escluso Talma (1792), si provarono, con maggiore o minore successo, o nella *Zaira* del Voltaire o nell'*Otello* del Ducis, o in una magra traduzione della tragedia shakspeariana, ove il Moro, sul punto di ammazzarsi, sottolinea accuratamente e declama, col gesto e l'accento di un eroe classico, i quattro alessandrini che seguono :

> L'art n'est pas fait pour moi; c'est un fard que je hais.
> Dites-leur qu' Othello, plus amoureux que sage,
> Trompé par un esclave, aveuglé par l'erreur,
> Immola son épouse et se perça le cœur.

In Italia l'*Otello* dello Shakspeare e i drammi musicali omonimi del Rossini e del Verdi furono interpretati dal fiore degli artisti tragici e lirici. Il Modena, il Cappelli, i due Salvini, il Rossi, lo Zacconi, il Novelli, il Tamagno, il Maurel, suscitarono e suscitano ancora gli entusiasmi, più rumorosi che sinceri, dei nostri pubblici rappresentando, sulle scene dei teatri di prosa e di musica, il personaggio del Moro di Venezia e quello di Jago. Lasciando stare i mezzi vocali del Tamagno (Otello) o del Maurel (Jago) o della Gabbi (Desdemona), che hanno assai poco a che fare con l'argomento di cui trattiamo, vogliamo dir subito che sopra tutti gli interpreti italiani e stranieri di Otello, vola, come aquila, Tommaso Salvini, e che l'analisi minuta e sottile che egli ci ha offerta del personaggio del poeta, è degna, non solamente di un grande attore tragico, ma anche di un fine e geniale critico d'arte.

Se in *Romeo e Giulietta,* nell'*Amleto* e nell'*Otello* lo Shakspeare eccita le emozioni più lagrimose e dolorose, nel *Re Lear* e nel *Macbeth* egli spinge il patetico fino al terrore. Queste due tragedie sembrano, l'una un frammento di epopèa antica, l'altra un dramma gigantesco del vecchio Eschilo.

I critici inglesi, auspici il Coleridge e il Payne Collier, hanno giudicato spesso il *Re Lear* una tragedia « orribile e spaventosa » (horrible and frightful). Il Coleridge si duole che al conte di Glocester vengano strappati gli occhi sulla scena (atto III, sc. VII), e il Payne Collier nota che quella barbara azione del duca di Cornovaglia ricorda gli episodî feroci del *Tito Andronico.* Anche la morte di Cordelia (atto V, sc. III) fu biasimata, in Inghilterra e altrove, come un assassinio inutile. Una ballata popolare, scritta dopo il dramma dello Shakspeare, fa morire la giovane sul campo di battaglia. Sotto Carlo II, quando si rimaneggiarono tante vecchie produzioni, raddolcendone gli scioglimenti, si sentì il bisogno di salvare la vita alla povera figlia del re Lear. Tate e Colman introdussero poi nella tragedia shakspeariana un amore felice, sul genere degli amori francesi; e il dottor Johnson e Garrick approvarono quell'aggiunta, non pensando che si veniva, per tal modo, a snaturare completamente il senso primitivo e il colore delle antichissime leggende dalle quali lo Shakspeare tolse gli avvenimenti principali e alcuni caratteri del suo dramma.

Le fonti del *Re Lear* si possono ricercare nelle cronache di Holinshed e di Goffredo di Monmouth, nella storia del re sassone Isra, narrata dal Camden, nell'*Arcadia* di Sidney, nella tragedia anonima: *La vera cronaca di Lear e delle sue tre figliuole Gonerilla, Regana e Cordelia* (1) e, sopra tutto, in quella *Ballata lamente-*

(1) *The True Chronicle of King Lear and his three Daughters* ecc., registrata allo " Stationer 's Hall " nel 1594.

vole del re Lear e delle sue tre figlie (stampata nel vecchio manoscritto *The gold guarland*) della quale, a proposito dei canti derivati dall'Edda, abbiamo tradotto alcuni luoghi nel primo volume di quest'opera (parte I, cap. II, pagg. 27 e segg.).

L'epoca che il poeta ci ritrae col suo dramma si perde nella notte della storia ed è contemporanea della fondazione di Roma. La duplice avventura che egli ci rappresenta è sanguinosa e feroce come il tempo in cui essa si svolge e come i personaggi leggendarî che la compiono. Il terrore non è qui solamente, come in Eschilo, un elemento tragico: esso è anche, e in primo luogo, un tratto di colore locale. Lo scrittore anonimo che ha preceduto lo Shakspeare nel dare forma drammatica alle vicende di Lear, e che ha cercato di ingentilire i caratteri e le azioni de' suoi eroi, non è riuscito, evidentemente, che a scrivere una tragedia la quale ci mostra la distanza che separa un ingegno non trascurabile da una mente superiore. I due Lear non hanno di comune che la debolezza dell'età, la bontà del cuore, il titolo di re e le sventure. Il Lear preshakspeariano è un vecchio paziente e semplice che sopporta i suoi dolori con molta rassegnazione fino al momento in cui Cordelia, sua figlia, giunge, con l'aiuto del marito, re di Francia, a riporlo sul trono della Gran Bretagna. Il Lear dello Shakspeare presenta, invece, il più terribile quadro dell'infermità, derivata dall'infiacchimento dello spirito in contatto con la potenza della disperazione. Vediamo qui sul teatro, per la prima volta, lo spettacolo della vecchiaia e della regalità alle prese con l'ingratitudine e con lo scherno pubblico. E vediamo, spettacolo anche più nuovo e patetico, la più venerabile di tutte le maternità, quella della giovanetta sul vegliardo, della figlia sul padre. « La jeune mamelle

près de la barbe blanche, dice Victor Hugo; il n'est point de spectacle plus sacré (1) ».

La scena con cui s'apre il *Re Lear* è tolta di pianta dalla leggenda. La responsabilità della sua inverisimiglianza non risale quindi allo Shakspeare. Per un capriccio spiegabile solo con la debolezza di mente prodotta dalla senilità, a re Lear salta un giorno in testa d'interrogare le sue tre figlie Regana, Gonerilla e Cordelia, per sapere quale delle tre lo ami di amore più intenso. E poichè le due prime si stemprano in proteste di affetto addirittura iperboliche, (atto I, sc. I) e la più giovane Cordelia non sa imitarle « nè fare che il cuore le venga sulle labbra (2) », il vecchio monarca, in un accesso di furore insensato, cede tutti i dominî a Gonerilla e a Regana, e disereda e scaccia Cordelia da' suoi Stati, rivolgendo anche amare parole al re di Francia che sposa la timida giovanetta senz'altra dote che la maledizione paterna. A Kent che cerca di calmarlo e di ridurlo a sensi più miti Lear grida : « —Non vi gettate tra il drago e il suo furore....; l'arco è pronto, la corda è tesa, evitate la freccia! (3) ».

Questo linguaggio, le invettive che il vecchio re lancia a Cordelia, l'interrogatorio assurdo al quale egli sottopone le sue figliuole e il giudizio anche più assurdo che trae dalle loro risposte, accusano subito l'infermità mentale di Lear e ce lo presentano sotto le forme non dubbie di un candidato alla pazzia. Gonerilla e Regana, le

---

(1) *Will. Shaksp.* lib. II, cap. VI, op. cit.

(2) « Unhappy that I am, I cannot heave
My heart into my mouth...... »
(*King Lear*, act. I, sc. I).

(3) « Come not between the dragon and his wrath
The bow is bent and drawn, make from the shaft ».
(act. I, sc. I).

figlie beneficate, sorprese anch'esse del trattamento fatto a Cordelia, non mancano di accennare, nei loro colloquî, all'*indebolimento della ragione*, alla *malattia dell'età*, alla *violenza con precipitazione*, alle *imperfezioni inveterate del carattere* e ai *trasporti sfrenati* del loro genitore (atto I, sc. I). I sintomi della follia del re, già gravi al primo atto, si accentuano man mano negli altri fino a raggiungere il massimo della demenza agitata e del furore. Appena Lear s'è spogliato del potere e dell'autorità le vessazioni incominciano : le sue figlie, incarnazioni extraumane dell'ingratitudine e della delinquenza, gli lesinano il nutrimento e il servizio. Le porte del castello di Glocester si chiudono dinanzi all'antico re. Non occorrerebbe essere, come è Lear, uno spostato cerebrale, un impetuoso, un impulsivo e un malato di senilità, per sentirsi sfuggir la ragione allo spettacolo del parricidio morale che compiono, con la maggiore e più raccapricciante indifferenza, Gonerilla e Regana. Si può figurarsi quindi l'effetto che la perversità delle due scelleratissime femmine deve produrre in un organismo come quello del vecchio monarca.

È notte; l'uragano imperversa. Solo, a testa nuda, il re erra nella selva e, mezzo acciecato dai lampi, invita i venti, le cateratte, le trombe marine, le folgori, a soffiare, a squarciarsi, a vomitare le loro acque e i loro fuochi sopra di lui (atto III, sc. III). È naturale che sotto l'influsso pernicioso degli agenti cosmico-tellurici in istato di agitazione, sotto la tempesta, i fulmini, la pioggia, il freddo, la mente del povero vecchio tocchi il parossismo della sua infermità e che Lear dica e faccia le cose più bizzarre e, insieme, più commoventi e più patetiche di questo mondo. Poco a poco l'esaltazione del re si calma : alla crisi furiosa succedono il torpore, la prostrazione fisica, l'annientamento delle facoltà. Quando Lear esce dal

suo sonno si trova avvolto nella penombra e nel silenzio delle camere dei malati. Un medico lo osserva; Cordelia, la figlia diseredata, scacciata e maledetta, spia, ansiosamente il primo sguardo del padre, il risveglio della sua ragione incerta e umiliata. Il motivo dominante del dramma è qui; e si compendia in una scena che è grande a forza di essere semplice. Il vecchio china la sua testa bianca e domanda perdono alla figlia di averla così mal conosciuta. Un po' più tardi, vinto, prigioniero dei suoi nemici, Lear, conserva, in mezzo alle nuove disgrazie che lo colgono, una gioia quasi infantile. Egli non ha nulla perduto perchè serba presso di sè la sua Cordelia. Quando si fa morire la giovane di una morte ignominiosa e orribile, l'intelligenza e la vita di Lear si spengono, insieme, in un ultimo accesso di demenza selvaggia (atto V, sc. III).

La causa prima della pazzia di re Lear si deve cercare nel suo temperamento fisico, il quale, come abbiamo già veduto, offre un terreno di cultura abbastanza propizio perchè il microbio della follia possa attecchirvi e crescervi, ma si deve anche, e sopra tutto, cercare nell'orgoglio smodato e nel sentimento egoistico esagerato della propria superiorità che si rivelano in tutte le parole e in tutti gli atti del vecchio principe. Egli si crede un Dio, un Giove, il Re dei Re. Nessuna volontà deve cozzare con la volontà sua, nessun occhio umano alzarsi verso i suoi occhi. Egli comanda a tutti e regna su tutto. « —Sì re! grida egli; re fino alla più piccola particella del mio essere! Quando assumo la mia aria severa, guardate come i sudditi tremano!.... Io faccio grazia della vita a quest'uomo. Qual è il tuo delitto? L'adulterio? Orbene, tu non morrai. Morire per un adulterio? No: il gallo lo commette sotto ai miei occhi e la mosca do-

rata compie atti libidinosi alla mia presenza » (1). Si capisce che solo la pazzia può avere creata nella mente di questo re da burla l'illusione di un potere senza limiti, che gli è contrastato e dalla pochezza del suo ingegno e dalla volubilità del suo carattere e dalla indisciplinatezza de' suoi vassalli.

Quando il Cesare dello Shakspeare, infanatichito della sua quasi onnipotenza, dice a Cinna, che lo supplica di richiamare Metello Cimbro: « Va via, pretenderesti tu di scuotere l'Olimpo? » (atto III, sc. I, vedi vol. 1, parte IV, cap. VIII, pag. 528), egli ha piena coscienza di quel che vale, cioè della sua grandezza come capitano, come statista e come dittatore. Quando re Giovanni, sfidando il legato di papa Innocenzo, che vuol imporgli il giogo del pontefice, gli grida: « Io solo comando qui dopo l'Eterno! » (atto III, sc. I), egli è in perfetta serenità di spirito e ha la piena sicurezza di poter fare e disfare, ne' suoi Stati, senza l'assenso o il divieto della corte di Roma. Ma Lear no. Egli non è potente e non è audace; e non parla e non opera che sotto l'influenza di una estrema energia motoria o di una incoerenza caotica. I suoi stessi lucidi intervalli, i momenti fuggevoli nei quali egli si trova in *suis judiciis*, rassomigliano molto più all'abbattimento e all'apatìa neurotica che alla tranquillità. Come re Lear venga punito del suo orgoglio pazzesco e della sua imbecillità senile non è alcuno che non sappia. La mostruosità delle sue due figliuole e dei loro degni mariti redime in qualche modo le sue colpe e le sue minchionerie. La punizione del vecchio monarca è così straziante e così tragica che, dinanzi alle sofferenze e alle torture

(1) « Ay, every inch a king;
When I do stare, see how the subjects quake
I pardon that man's life.......... »
(act. IV, sc. VI).

che egli subisce, noi dimentichiamo completamente tutto quello che egli ha fatto di sciocco e d'ingiusto per tirarsele addosso.

L'unità del *Re Lear*, la sola che lo Shakspeare abbia cercata nella sua mirabile tragedia, è quella del carattere del protagonista. Essa, come nota giustamente il Mézières (1), sfugge talvolta alla osservazione del lettore, che si sente tentato, qua e là, di dimenticare Lear per seguire qualche personaggio e qualche episodio accessorio del dramma. Malgrado, però, la varietà dei quadri e le fluttuazioni continue del pensiero dello Shakspeare, noi riportiamo sempre la nostra attenzione, con interesse crescente, sulla figura oltraggiata del vecchio monarca, che è, in sostanza, la vittima degli avvenimenti capitali e il centro dell'azione, perchè intorno a lui si raggruppano i varî personaggi della tragedia, chi per onorarlo e difenderlo, come Cordelia o Kent, chi per sacrificarlo alla propria ambizione e al proprio interesse, come Gonerilla, o Regana, o il duca di Cornovaglia. La stessa duplicità dell'azione che si svolge nel *Re Lear* è più apparente che reale. Gloster, Edmondo ed Edgardo, che formano una famiglia a parte da quella di Lear, confondono, per volontà sapiente del poeta, gli interessi della loro casa con quelli della casa del vecchio monarca e delle due principesse colpevoli. Gloster è fedele a Lear; Edmondo, suo figlio, designato dalla perversità del suo carattere ad essere complice naturale di Gonerilla e di Regana, s'associa ad esse per perdere re Lear e liberarsi, insieme, di suo padre e di suo fratello. Re Lear sta dunque al vertice di due azioni, o, meglio, di due drammi che hanno per soggetto e per tesi l'ingratitudine figliale.

Gonerilla, Regana ed Edmondo sono tre delinquenti

(1) *Shaksp. ses oeuvres et ses critiques*, cit.

dello stesso genere e del peggior genere. Il solo duca di Albany è buono e cattivo a metà. Gli altri personaggi rappresentano l'estremo della scelleratezza o della virtù. Da un lato i pessimi: Gonerilla, Regana, Cornovaglia, Edmondo, dall'altro gli ottimi: Gloster, Kent, Edgardo e Cordelia. Cordelia sopra tutto, che è una delle figure di donna più seducenti del teatro dello Shakspeare (1). Essa è la gemella di Desdemona e ha, come l'infelice sposa di Otello, il temperamento di una martire. Parla poco, non è espansiva, ma la sua anima delicata e piena di sensività è capace dei più grandi sacrifizî. « Cordelia è avara di dimostrazioni, dice il re di Francia, chiedendo la mano della giovanetta; ella si accontenta di sentire, senza esprimer nulla, ed è perciò che io la scelgo » (atto I, sc. I).

Non c'è nel teatro, nè ci può essere, niente di più patetico delle cure che Cordelia presta al suo infelice genitore. Sembra quasi che il poeta abbia voluto invertire l'ordine della natura per impadronirsi di tutta la nostra pietà. Il vegliardo, oppresso dalla demenza e dal dolore, diventa fanciullo, ed ecco che la sua giovane figlia si fa per lui madre e nutrice. « Cordelia, dice V. Hugo, nutre Lear d'amore e il coraggio ritorna, lo nutre di rispetto e ritorna il sorriso, lo nutre di speranza e ritorna la fiducia, lo nutre di saggezza e ritorna in lui la ragione (2) ».

Non ci pare, tuttavia, che la ragione ritorni mai nel

---

(1) Sulle donne dello Shakspeare si possono consultare, con molto profitto: Mrs. Jameson. *Shakspeare 's Heroines* (London 1836); Lady Martin, *On some of Shakspeare 's female Characters* (Edinburgh and London 1887); Dowden 's *Transcripts and Studies*, *Shakspeare 's Portraiture of Women* (London 1888); Heine, *Shakspeare 's Mädchen und Frauen*, *Heine 's Werke* (Hamburg, Hoffmann und Campe, Dritter Band 1868); Thümmel, *Shakspeare-Charactere* (Halle 1887); G. Chiarini, *Le donne nei drammi dello Shakspeare e nel poema di Dante* (*N. Antol.* vol. XV, serie terza, fasc. IX, Roma, maggio 1888); N. R. D'Alfonso, *La follia di Ofelia* (Torino—Roma, Bocca, 1896)

(2) *Will. Shaksp.* op. ed. cit. parte II, lib. II, pag. 196.

cervello del vecchio re. Lear ritrova se stesso, ma non è guarito: la sua follia entra nella fase che i psichiatri chiamano di remissione o di acquiescenza, ma niente altro. I critici che credono alla guarigione di re Lear dicono che la scena dell'ultimo atto tra Lear e Cordelia è un ammasso di stramberie e d'inverosimiglianze scientifiche. È vero questo? Niente affatto, risponde il prof. Ziino; e nota: « Griesinger e Schüle ricordano che, oltre i casi da loro osservati di settuagenarî e ottuagenarî guariti di malinconia, Esquirol aveva veduto risanare di eccitamento maniaco due vecchie, una di 80 anni, l'altra di 84 (1) ». Esempî consimili sono riferiti dal Day, dal Goudal, dal Kraepelin, dall'Hugues, dal Krafft-Ebing, dal Verga, dal Luys, dal Blanche, dal Magnan, dal Charcot e da altri. Quindi ammettendo anche la guaribilità della pazzia di Lear, lo Shakspeare non avrebbe, in sostanza, fatto altro che ammettere ciò che la scienza freniatrica ha già segnato e continua a segnare ne' suoi annali clinici.

Ma, dopo tutto, Lear non è guarito, nè si può certo scambiare per ragionevolezza la condizione di lucidità relativa d'intervallo in cui si trova quando dice alla figlia, a Kent e al medico che l'ospitano e lo curano: « Vi toccherà di aver pazienza con me; ve ne prego, dimenticate e perdonate: sono vecchio e imbecille » (atto IV, sc. VI). Riconoscere d'esser pazzo o imbecille non vuol dire essere guarito dalla pazzia o dalla imbecillità. Morta Cordelia, Lear esce subito dal suo stato transitorio di remissione e ripiomba nel furore maniaco.

Cordelia non è, nel dramma, la sola rappresentante della pietà figliale. Accanto alla sua spicca, per qualità se non assolutamente identiche certo poco dissimili, la figura di Edgardo, il figlio legittimo di Gloster, che è una

---

(1) *Shakspeare e la scienza moderna* cit., cap. IV, pag. 163.

figura veramente eccezionale nel teatro dello Shakspeare. Le sue avventure sono più romantiche che drammatiche. Egli comparisce sulla scena in quattro costumi differenti: come Edgardo, come povero Tom, come idiota, come Turlupin (1) e, insieme, come combattente. La parte più originale delle sue metamorfosi è quella in cui egli simula la pazzia. Qui lo Shakspeare mostra di avere imparato a ritrarre l'aspetto della follia e dei folli ispirandosi: 1° alla psicologia normale, che egli ricostruisce per autoispezione dell'*io*, cioè secondo il metodo soggettivo, e per osservazione attenta degli uomini e delle loro manifestazioni psichiche, cioè secondo il metodo oggettivo od eiettivo; 2° allo studio diretto dei pazzi raccolto nei manicomî inglesi. Ciò risulta chiaramente dalle parole di Edgardo, il quale, nel monologo del secondo atto, dice, tra altro: « Ho pensato di assumere la più bassa e miserabile forma che abbia mai impiegata la sventura per ravvicinare l'uomo alla bestia e renderlo abietto...... Questa contrada mi offre esempî e precedenti di ospiti di Bedlam i quali... » ecc. ecc. (atto II, sc. III).

Il Matto del re (The fool), dal quale Walter Scott prese il suo Wamba dell'*Ivanhoe*, accompagna re Lear in tutte le sue peregrinazioni e cerca di consolarlo de' suoi dolori mostrandogli, con una profondità e una forza di satira più propria di un filosofo che di un buffone, il molto male che egli ha fatto nello spogliarsi del suo grado, e del suo potere, e il poco bene che c'è da sperare, a questo mondo, dagli uomini, siano essi amici o nemici. Lo Shakspeare ha mescolato alla sua lugubre storia, della quale non è ultimo eroe il bastardo Edmondo, l'elemento

---

(1) Turlupin o Turlygood. Nel 14mo secolo comparve una nuova specie di stregoni vagabondi che infestarono tutta l'Europa e che si chiamarono Turlupins. Roma li condannò come eretici, anche perchè davano pubblico spettacolo di mal costume: *Turlupin cinicorum sectam suscitantes de nuditate pudendorum et publico coitu.*

comico del Matto come per dar riposo all'animo dello spettatore affaticato dal quadro di delitti e di sofferenze che gli si svolge davanti nel *Re Lear*.

Abbiamo riferito nel primo volume di questa *Storia* (1) tutto ciò che narrano, sulla fede delle leggende popolari e delle tradizioni poetiche, le cronache più antiche della Scozia (2) intorno alle vicende di Macbeth. Il racconto di Holinshed, che lo Shakspeare ha seguito fedelmente, dice che Duncan salì al trono della Scozia nel 1032 e ch'egli e Macbeth erano fratelli germani, figli di due sorelle. Macbeth era prode, afferma la cronaca, ma crudele; Duncan, al contrario, di tempra dolce e pacifica. La debolezza del suo governo cagionò una rivolta nelle isole dell'ovest, sostenute dall'Irlanda. Macbeth si offrì al re per combattere i ribelli; e li vinse con l'aiuto di Banquo, ma fu spietato nella vittoria; fece tagliar la testa ai nemici morti e vendette a caro prezzo la salvezza dei prigionieri. La cronaca accenna anche alla predizione delle streghe, le quali annunziano a Macbeth che egli sarà thane di Cawdor e che diverrà re. Nella storia come nella tragedia è lady Macbeth quella che spinge il marito al delitto. Tutta la scena dell'uccisione di Duncan è cavata dalla leggenda, ove si vedono i servitori del re, ebbri, addormentati per mezzo di un narcotico e poi uccisi come testimonî pericolosi. Macbeth regna, dopo Duncan, per il corso di diciassette anni; comincia il suo regno con atti di giustizia e di fermezza, fa leggi savie per consolidare il potere reale e diminuire quello dei

(1) Parte I, cap. III, pagg. 55-56-57.

(2) Holinshed, *Chronicle of England, Scotland and Ireland*, 2 vol. in-folio, London 1577.—Boëthio, *Scotorum historiae a prima gentis origine*, libro XI, Parisiis 1575.—Buchanan, *Rerum Scoticorum historia*, Amstelodami 1678 in-8.

grandi signori, ma, col progresso degli anni, la sua antica crudeltà si risveglia: è agitato da timori continui, teme, per sè, la fine di Duncan e fa mettere a morte tutti quelli che egli sospetta non essergli più devoti. Allora gli scozzesi si sollevano con l'appoggio dell'Inghilterra, assalgono il loro tiranno, lo vincono e lo uccidono sul campo di battaglia.

Tutti questi avvenimenti che si compiono, nella cronaca, in diciasette anni, il poeta li racchiude nei limiti stretti del dramma, presentandoci le tre fasi della vita di Macbeth, cioè: il suo delitto, la sua prosperità e la sua punizione.

Col *Macbeth* dello Shakspeare, del quale Eschilo, Sofocle ed Euripide avrebbero certo fatta una trilogia, noi siamo in tema di delinquenza e di alienazione acquisite, non di degenerazione ereditaria. Il progresso di Macbeth nel delitto è una lezione di anatomia psicologica che non ha termine di paragone. Il cuore di un individuo, non portato naturalmente a crudeltà è mostrato qui a nudo e ci rivela in qual modo i propositi criminosi possano insinuarsi e ingigantire nell'anima umana. C'è, senza dubbio, nelle azioni di Macbeth una apparenza di necessità superstiziosa; e il lettore poco avveduto può credere che le streghe non si limitino ad eccitare Macbeth all'assassinio di Duncan, ma lo pongano invece nell'obbligo di eseguirlo. Ciò non è vero, perchè lo Shakspeare ha trovato modo di presentare l'apparizione terribile di una azione sopranaturale sullo spirito di Macbeth, lasciando a Macbeth tutto il possesso del suo libero arbitrio e facendo di lui un delinquente volontario. Non bisogna dimenticare che Macbeth non è un criminale nato, che egli, come Otello, è venuto al mondo con sana costituzione organo-psichica e che non presenta quindi nessuno di quei caratteri teratologici fisico-morali che riscontriamo in Jago,

in Edmondo, in Riccardo III e in tutti quei soggetti che recano nelle loro profonde alterazioni organiche le stigmate della degenerazione o dell'atavismo.

Il ritratto morale di Macbeth, prima che Macbeth pensi al delitto, lo traccia il poeta quando fa dire a lady Macbeth : « —Temo il tuo carattere, o Glamis : la tua anima è troppo tenera, troppo piena di dolcezza e di umanità...... Vorresti bensì ingrandirti; non sei nemmeno tu privo di ambizione, ma non hai la tristizia che deve portare al successo. Vorresti giungere alla grandezza con mezzi innocenti; non mai tradire e, tuttavia, ti piacerebbe raccogliere il frutto del tradimento (1) ».

Anche dopo la profezia delle streghe che lo salutano thane di Cawdor e re (atto I, sc. III), anche dopo avere accolto nell'animo " il pensiero ideale del delitto, „ Macbeth, nel meraviglioso monologo della scena VII, atto I, e nel dialogo con la moglie, che lo segue immediatamente, mostra come alla sua tempra di prode soldato e a' suoi sentimenti di gratitudine e di ossequio verso Duncan ripugni l'idea del tradimento e dell'assassinio. Egli dice tra sè e sè : « Duncan è qui protetto dalla fede di una doppia salvaguardia. Prima di tutto sono suo parente e suo suddito... poi egli è mio ospite... e ha un carattere sì dolce e buono e adempie ai suoi doveri di re in modo così irriprovevole, che le sue virtù, come tanti angeli dalla voce di bronzo, griderebbero vendetta contro colui che attentasse alla sua vita... (2) ». E a lady Macbeth che lo incalza egli dice : « Mi ha colmato di onori...... no no, basta, vi prego!.... Oso fare tutto ciò che

---

(1) « ....Yet do I fear thy nature;
It is too full 'o the milk of human kindness.... »
(*Macbeth*, act. I, sc. V).

(2) « .....He 's here in double trust...... »
(act. I, sc. VII).

può essere fatto da un uomo. Chi osa fare di più cessa d'esserlo (1) ».

Propositi aurei, degni di un onesto cittadino e di un soldato leale che ha servito con coraggio e con onore il suo paese e il suo re. Sgraziatamente, Macbeth ha in sè il germe dell'ambizione, variante semimorbosa dell'egoismo, che cresce progressivamente fino a raggiungere, specie negli uomini d'arme e nei conquistatori, proporzioni spaventevoli. Perciò, appena si frappongono tra la coscienza interna e l'ambiente esteriore di Macbeth quelle cagioni concomitanti ed intercorrenti che trasformano spesso un candidato al delitto in un nevrotico criminale e vesanogenico, Macbeth rimane come colpito in pieno cervello da una vera e propria allucinazione di sangue che lo involge e lo accieca; e, ragionando sull'obsessione criminale incipiente e sull'assassinio come potrebbe farlo un psichiatra, (atto I, sc. III e VII; atto II, sc. I e II), suggestionato dalla profezia delle streghe e dalle parole ipnotizzanti della moglie « arma tutti i suoi agenti fisici per un terribile atto (2) », si avvia nella stanza ove riposa Duncan, suo re, suo benefattore, suo parente, suo ospite, lo ammazza e annunzia, con frase patibolare, a lady Macbeth « che ha fatta la cosa »: *done the deed.*

Racine ha scritto :

> Un seul jour ne fait pas d'un mortel vertueux
> Un perfide assassin, un lâche incestueux.

Lo Shakspeare, che non si accontenta, come Racine e

---

(1) « He hath honour 'd me......
I dare do all that may become a man
Who dares do no more, is none. »
(act. I, sc. VII).

(2) « ....I am settled, and bend up
Each corporal agent to this terrible feat ».
(act. I, sc. VII).

i cultori della tragedia classica, di enunciare in brutti versi una massima astratta, pone e risolve, in modo esauriente, i problemi più ardui e più complessi dell'antropologia criminale, mostrando, nelle varie tappe psicologiche del suo *Macbeth*, come il pensiero del male possa nascere per la prima volta nell'animo dell'uomo virtuoso, di quali alimenti si nutra, nell'uovo, l'embrione sinistro, quali leggi presiedano al suo ingrandimento impercettibile, quali circostanze, tragiche o volgari, precedano, accompagnino e seguano l'omicidio, e, finalmente, come il rimorso, anzichè produrre il pentimento, tragga seco altri delitti.

Lo studio analitico del poeta è, qui, uno studio doppio, perchè i complici sono due: uno che conduce, l'altro che si lascia condurre, uno che pensa, l'altro che eseguisce. Se, infatti, Macbeth è un ambizioso, lady Macbeth è l'ambizione personificata. Macbeth è, tra le sue mani, una specie di giocattolo, come lo è Otello tra le mani di Jago. Qua e là l'uomo, ricordandosi che è uomo e che è soldato, si ribella; ma ecco, subito, la sua donna, soggetto etnicamente cinico e malvagio, fisicamente neuropatico e istero-epilettico, piantarsi risolutamente tra i suoi desiderî di grandezza e i suoi scrupoli di lealtà; inocularli l'audacia che gli manca, aggiogarlo alla sua volontà fredda e triste e trascinarlo, di punto in bianco, al delitto e all'assassinio.

Uno degli argomenti più abusati dalla metafisica criminale è quello della così detta carriera del delitto, stando alla quale un individuo non potrebbe esordire nella delinquenza con un delitto grave, ma dovrebbe prepararvisi, man mano, con reati minori.

Quelques crimes toujours précèdent les grands crimes,

dice Racine nella *Fedra*. Evidentemente, l'ottimo poeta

si è lasciato trarre in inganno da falsi ravvicinamenti o falsi rapporti tra la psicologia normale e la psicologia patologica. Egli non sapeva, e non poteva sapere, che fra le caratteristiche della psiche comune e quelle della psiche anormale corrono le più profonde differenze e i contrasti più risoluti. Il poeta gentile e sentimentale che faceva spargere alla Francia di Luigi XIV tutte le sue lagrime sui casi miserevoli di Andromaca, d'Ifigenia, di Berenice, di Ester e di Atalia, non poteva certo imaginare che il delinquente, fisiologico o passionale, può entrare, a un dato momento e sotto l'influenza di date circostanze, nella zona criminosa più eccelsa, senza passare per le zone intermedie, segnalarsi sulla terra con un delitto cospicuo e ammazzare uno qualunque de' suoi simili, magari il padre o un fratello, senza aver prima ammazzato e nemmeno tentato e nemmeno ideato di ammazzare un gatto ladro o una mosca importuna.

Ma l'autore del *Macbeth*, che non è l'autore della *Fedra* e che, per conseguenza, non studia il cuore umano sui modelli greci e latini, ma sull'uomo vivo, pensante e operante, quel William Shakspeare che, in materia di psicologia e di patologia, non mette mai il piede in fallo, il gran Shakspeare, insomma, a cui nulla è ignoto di ciò che riguarda l'uomo e l'anima umana, ha intuito e capito che a un individuo come Macbeth, posto nelle condizioni nelle quali egli lo fa agire, bisognava dar subito in mano un pugnale perchè egli lo immergesse nel petto di Duncan e facesse sparire, per tal modo, l'unico possente ostacolo che separava lui e sua moglie dal trono. Senza le streghe, imagine fisica della tentazione che agisce sullo spirito dell'ambizioso, senza le suggestioni sapienti e perverse di lady Macbeth e, sopra tutto, senza l'opportunità di avere la vittima vicino a sè, a portata de' suoi colpi, l'energia soldatesca e la devozione gerar-

chica di Macbeth avrebbero forse trionfato della sua ambizione morbosa. Certo, egli non avrebbe compiuto il delitto per sola suggestione interna e volontaria, nè sarebbe andato a cercare il suo sovrano fuori d'Inverness, —nel palazzo reale, o altrove, per ucciderlo.

Si sa, ed è facile, del resto, imaginare, con quale ansia e in preda a quali timori lady Macbeth attenda l'esecuzione dell'assassinio cui ella ha spinto il marito: la sua ansia e i suoi timori cessano quando egli, rientrando, l'assicura che « la cosa è fatta » (atto II, sc. II cit.). L'orribile delitto non ha avuto altri testimonî coscienti che l'omicida e l'istigatrice dell'omicidio. I due coniugi possono piangere la morte del re loro ospite senza che alcuno scopra o semplicemente sospetti la perfida finzione del loro dolore e delle loro lagrime. Su questo punto lady Macbeth è perfettamente tranquilla; un assassinio mancato avrebbe, forse, potuto perderli: l'atto compiuto li salva e li avvicina al trono. Ma, in virtù, di una concezione morale del poeta che fa seguire al delitto un castigo immediato, la punizione comincia subito per uno de' due complici. La mente di Macbeth vacilla; egli racconta, spaventato, alla moglie, di aver udito il *Dio vi benedica* e l'*Amen* dei servi del re (1). Lady Macbeth ride e schernisce, ma l'omicida insiste nel dichiarare che è perduto. Egli ha orrore delle sue mani piene di sangue, delle sue mani di carnefice. Nulla, ormai, potrebbe lavarle. Il mare intero, con tutti i suoi flutti, non riuscirebbe a far sparire le traccie dell'assassinio che esse portano. L'allucinazione cresce. A traverso le pulsazioni delle sue arterie e le onde di sangue che affluiscono al suo cervello Macbeth sente gridare: « —Non dormirai più

(1) « One cried, *God bless you!* and *Amen* the other; »
(act. II, sc. II).

—hai ucciso il sonno, il sonno innocente e ristoratore....(1)».

Al terzo atto Macbeth, divenuto re, entra nel secondo stadio della sua malattia psichica. Egli è còlto da accessi terribili di paranoia e di mania persecutrice: vede in ogni uomo che lo accosta un nemico, un complice, un testimonio del suo delitto, teme, per sè, la sorte che ha fatto subire a Duncan; e lo spavento lo rende feroce. Fa assassinare Banquo, fa assassinare i figli di Macduff. Egli uccide per non perdere i frutti del suo primo omicidio. Il rimorso, la paura, anzichè condurlo al pentimento, lo trascinano ad altri delitti. Egli scaccia col sangue l'incubo del sangue. Ma il suo palazzo è ormai popolato di ombre minacciose: egli non può più sedere tra i suoi, nei conviti, perchè " alla tavola non c'è posto „. La sua sedia reale è occupata da un fantasma.

Siamo alla quarta scena del terzo atto. Il palazzo di Macbeth è in festa: le sale si riempiono di cavalieri e di dame. Un assassino viene ad avvertire il re che i suoi ordini sono stati eseguiti, che Banquo è stato ucciso e che « giace in un fosso, con venti larghe piaghe sulla testa ». Il re sorride e si accinge ad occupare il suo posto d'onore. Ma uno spettro si drizza davanti a lui, quello di Banquo, che è il più vero e il più terribile degli spettri evocati dallo Shakspeare.

L'ombra del re di Danimarca che si aggira sul terrazzo di Elsinora ci incute, indubbiamente, un religioso spavento, ma quello spavento cessa non appena lo spettro si mette a discorrere. La voce umana di lui fa svanire nell'animo dello spettatore ogni paura. Invece, la immo-

---

(1) « .. ..Sleep no more!
Macbeth doth murder Sleep, the innocent Sleep.... »
(act. II, sc. II).

bilità plastica e il mutismo di Banquo ci colpiscono profondamente e durevolmente. Banquo non sorge in mezzo agli uragani, ai vapori di zolfo e ai fulmini. Egli viene tranquillamente a sedersi ad un banchetto, tra i profumi del vino e della mensa e il chiarore scintillante dei lumi. Nessuno lo vede: i convitati ridono e bevono alla salute di Macbeth, il quale, in un angolo della sala, osserva, sbigottito, che « non c'è più posto per lui ». *The table is full!* grida egli e, quasi subito: « Chi ha fatto ciò? » (atto III, sc. IV). Ci vuole del bello e del buono a calmarlo e lady Macbeth, che vede inutile ogni ragionamento contro quell'ostinata esaltazione del rimorso e del terrore, congeda bruscamente gli ospiti e fa spegnere i ceri.

Il rimorso e il terrore che menomano le funzioni psichiche di Macbeth, e che il poeta personifica nelle apparizioni oltranaturali, si impadroniscono nuovamente dell'animo del re assassino e gli si affacciano sotto le sembianze delle sue vittime, nella prima scena del quart'atto. La Scozia, che Macbeth ha spopolata, è oramai un vasto cimitero nel quale si affollano spettri sanguinolenti e ombre minacciose. Il tiranno pazzo e selvaggio brancola tra i cadaveri che ammassa con l'indifferenza macchinale e disperata dell'omicida maniaco. Ma egli non è più solo a soffrire e a delirare. La sua complice, l'istigatrice del suo primo delitto, separata per un momento dalla sua femminilità, riprende una a una tutte le sue caratteristiche muliebri e, rifacendosi donna, e ribellandosi al pensiero raccapricciante dell'assassinio continuato, narra, nella incomparabile scena del sonnambulismo, i rimorsi e i terrori da cui è stretta la sua anima, rivela al medico e a una donna, che la spiano, i delitti di Macbeth e, stropicciandosi le mani febbrilmente, geme e mormora:

« —C'è sempre una macchia!... Sparisci, dunque, o macchia

esecrabile... sparisci, ti dico!... Una... due... Su, è tempo di colpire... L'inferno è tenebroso... Vergogna!... un guerriero aver paura?... Ma chi, chi avrebbe potuto pensare che quel vecchio avesse ancora tanto sangue nelle vene?... Il thane di Fife aveva una moglie...... ov'è essa? Che? Queste mani non saranno mai pure?... C'è sempre, qui, un odore di sangue!... Ahimè! tutti i profumi dell'Arabia non basterebbero a purgare questa piccola mano... Oh! Oh!... Lavati le mani... non parer così pallido, ti ripeto!... Banquo è sepolto; egli non può uscire dalla sua tomba... In letto... in letto!... Bussano alla porta... venite, venite... venite... datemi la mano... Ciò che è fatto non può non esser fatto... In letto, in letto... (1) ».

Quando Seyton annunzia al suo signore che la regina è morta, Macbeth, tutto assorto ne' suoi preparativi di guerra contro gli inglesi e i ribelli, esclama, stringendosi nelle spalle: « Avrebbe dovuto morire più tardi e aspettare che avessimo avuto il tempo e la voglia di ricevere questa notizia! » (atto V, sc. V). Il miserabile trova un accento ben diverso quando sente che la sua propria vita è minacciata, che il temuto presagio sta per realizzarsi e che la foresta di Birnam si mette in marcia per venire ad assediarlo nel suo castello di Dunsinane!

« La critica autorevole e l'opinione universale, dice il Campbell, hanno impresso così profondamente il suggello della celebrità al *Macbeth*, che questa tragedia sussisterà quanto la nostra lingua, come monumento del genio inglese. Che dico? Essa sopravviverà alla forma presente della nostra lingua e parlerà alle generazioni future nelle parti della terra che saranno ancora abitate (2) ».

E, infatti, nessuna tragedia dello Shakspeare fu, in In-

---

(1) « Yes, here 's a spot...... Out, damned spot!.... out
I say..... One.. ... two..... »
(act. V, sc. 1).

(2) *Remarks on the life and the works of W. S.* cit.

ghilterra e altrove, più ammirata del *Macbeth*. Le rare critiche di cui essa è stata l'oggetto si portarono quasi concordemente sulla scena dell'assassinio dei figli di Macduff (atto IV, sc. II) che, del resto, non si rappresenta mai sul teatro e che anche lo Schiller potè sopprimere nella sua traduzione, senza toglier nulla all'interesse e all'unità del dramma. Ciò che commuove in quell'episodio feroce del *Macbeth* non è tanto l'uccisione dei figli di Macduff, quanto l'impressione che essa produce sul loro genitore. Ora, come nota giustamente il Mézières, quell'impressione è cagionata dal racconto che gli fa Rosse e non dallo spettacolo dell'eccidio dei suoi. L'espressione dell'angoscia paterna dà qui luogo a una scena che bisogna mettere intera sotto gli occhi del lettore, perchè egli veda come, spesso, con una sola frase, lo Shakspeare riesca ad ottenere il massimo degli effetti tragici.

ROSSE

« Il vostro castello è (stato) preso : vostra moglie, i vostri figli (furono) selvaggiamente massacrati......

MACDUFF

Anche i miei figli?

ROSSE

Moglie, figli, servi, tutto quello che si potè trovare.

MACDUFF

Anche mia moglie?

ROSSE

L'ho detto.

MALCOLM

Coraggio... e andiamo a vendicarci.

MACDUFF

Vendicarci?... Egli non ha figli! (1) ».

Le memorie del teatro narrano che il Wilks e il Ryan, contemporanei di Garrick, sapevano dare alle parole: *egli non ha figli!* una espressione addirittura spaventevole.

I più celebri attori inglesi, tedeschi, francesi e italiani si son provati tutti nella parte di Macbeth; e Garrick, Kemble, Kean, Macready, Mounet-Sully, Schoeder ed Ernesto Rossi vi ottennero successi clamorosi. Mistress Pritchard rappresentava il personaggio di Lady Macbeth nella compagnia di Garrick e, dicono il Murphy e altri, « faceva rabbrividire l'uditorio nella scena del banchetto, ove comparisce l'ombra di Banquo, e in quella del sonnambulismo (2) ». Mistress Siddons, che si produsse a Londra, al Covent-Garden, dopo il 1775, assumeva nella parte di lady Macbeth la posa semplice di una statua antica e recitava con una energia concentrata e repressa che le permetteva di serbare, specialmente nell'ultimo atto, la immobilità plastica di una figura di marmo (3).

Noi non abbiamo veduto nè udito mistress Siddons, ma

---

(1) ROSSE. « Your castle is surpris 'd; your wife, and babes
Savagely slaughter 'd:... ».
(act. IV, sc. III).

(2) A. Murphy, *Life of Garrick*; A. Baker, *Biographia dramatica*.

(3) J. Boaden, *Memoirs of Mrs. Siddons* (London 1832, 2 vol. in-8); Th. Campbell, *Life of Mrs. Siddons* (London 1834, 2 vol. in-8).

crediamo che difficilmente ella avrà potuto raggiungere nella interpretazione del personaggio di lady Macbeth l'arte finissima e la potenza tragica assimilatrice di Adelaide Ristori. Nemmeno Sarah Bernhardt è riuscita a trarre dalla sua parte, molto sbiadita nella versione del Richepin, gli effetti psichici e drammatici cavati dalla Ristori, specie nel momento in cui la scarica passionale, il terrore e il rimorso gettano lady Macbeth in preda alla follia di esaurimento e alla nevrosi sonnambolica.

CAPITOLO II.

DRAMMI ROMANZESCHI E COMMEDIE

Il sopranaturale nel sedicesimo secolo e nel teatro dello Shakspeare—Il meraviglioso poetico - Il *Sogno d'una notte d'estate;* suoi personaggi fantastici, sua rappresentazione; allusione alla regina Elisabetta o a Leicester—Le avventure dell'ammiraglio Sommers e le isole delle Bermude—La relazione del marinaio Jourdan e la *Tempesta* dello Shakspeare—I caratteri di Prospero e Caliban - Caliban ritratto dell'uomo primitivo—La favola della *Tempesta*—Spirito e materia—L'espansione coloniale dell'Inghilterra al tempo dello Shakspeare e le satire del poeta contro l'*Utopia* di Th. More—L'addio dello Shakspeare al pubblico—Le fonti dei drammi romanzeschi e delle commedie dello Shakspeare—Inverosimiglianza dei fatti nel *Molto strepito per nulla*, nella *Dodicesima notte* o *Quel che vorrete*, nelle *Pene d'amore perdute*, nel *Come vi piace*, nei *Due gentiluomini di Verona*—Anormalità dei caratteri di Angelo, Leonato, Bassanio, Benedick, Beatrice, Orlando ecc.— Il Duca anonimo del *Come vi piace*—Una imitazione del Monti dallo Shakspeare (scoperta dal Kerbaker) - Il Laonte della *Novella d'inverno*, l'Elena dell'*È tutto bene quel che ben finisce* e altri personaggi - La parte fantastica del teatro dello Shakspeare—Il *Cimbelino*, suo valore drammatico—L'Imogène dello Shakspeare e la Ginevra del Boccaccio (*Decameron*, nov. IX, giorn. 2) - Luoghi notevoli del *Cimbelino* Le *Allegre comari di Windsor*—Falstaff e la regina Elisabetta - Popolarità di Falstaff in Inghilterra e nell'America inglese—Perchè i tedeschi e i francesi non intendono pienamente Falstaff—Le *Allegre comari di Windsor* sulle scene italiane (1878)—I progenitori di Falstaff—Il *Miles Gloriosus* di Plauto, l'*Enrico IV* e le *Allegre comari di Windsor*—Falstaff derivazione del Pirgopolinice—Analogie tra Plauto e Shakspeare (riscontrate da R. Giovagnoli) e identità del concetto predominante del *Miles Gloriosus* e delle *Allegre comari di Windsor.*

Fra i contemporanei dello Shakspeare nessuno pensava a mettere in dubbio la esistenza degli spettri. Ogni villaggio aveva il suo spirito folletto, la sua fata, il suo mago. « Non era possibile, scrive il Drake (1) incontrare

---

(1) *Shakspeare and his times*, cit.

un pastore che non avesse veduto qualche ombra: e il cimitero contava tanti fantasmi quante erano persone vive nella borgata ». Durante la notte di Sant'Agnese le fanciulle che lasciavano aperto l'uscio della casa vedevan l'ombra del loro futuro marito; durante la notte di San Giovanni i portici delle chiese erano ingombri degli spettri di tutti coloro che dovevano morire entro l'anno. Dalla coscienza impressionabile del popolo gli spettri e le ombre passavano via via nella coscienza dei grandi e nelle corti; e Giacomo I, versatissimo nella demonologia, non si peritava di dimostrare, contro le obbiezioni di Scot e di Wier, l'esistenza reale degli stregoni e l'intesa degli spiriti maligni con le vecchie. Insomma, intorno al mondo visibile, si aggirava, a quel tempo, tutta una famiglia di ombre e di spettri. Le anime dei morti e i messaggeri del cielo e dell'inferno comparivano costantemente nelle soffitte dei palazzi, nei cortili delle osterie, nei castelli, nelle prigioni, negli opifici e nelle capanne. Si può dire che per gli uomini del sedicesimo secolo il sopranaturale non era altro che una delle tante faccie della esistenza. Il dramma shakspeariano non sarebbe una imagine completa della vita se i personaggi sopranaturali non vi avessero anch'essi libera entrata e non vi rappresentassero la loro parte. Se, dunque, lo Shakspeare introdusse nel suo teatro l'elemento ultrasensibile, lo fece, non solo perchè le leggi scientifiche, che egli intuì senza averle studiate, gli imponevano di dar forma esteriore alle allucinazioni della psiche turbata e malata, ma anche, e sopra tutto, perchè tra i suoi predecessori e i suoi contemporanei era realmente avvertita la presenza di un mondo sopranaturale che avviluppava e dominava le azioni umane. Nel *Riccardo III*, nell'*Amleto* e nel *Macbeth* il poeta psicologo ha impiegato il meraviglioso oltre che

come agente generatore del delitto, dell'esaurimento mentale e corporale, della pazzia e della morte, anche come risorsa scenica e drammatica atta a colpire direttamente la imaginazione degli spettatori del sedicesimo secolo, i quali non avrebbero saputo spiegare nè il presentimento di Amleto, nè i delitti e i rimorsi di Macbeth, nè la disfatta di Riccardo III senza l'apparizione spettrale della piattaforma di Elsinora, senza la profezia delle streghe, senza la visione del fantasma di Banquo e senza la sfilata delle ombre sanguinose che minacciano Glocester alla vigilia della battaglia di Bosworth.

Diciamo subito che il meraviglioso poetico del *Sogno d'una notte d'estate* e della *Tempesta* non ha niente a che fare col sopranaturale del *Riccardo III*, dell'*Amleto*, del *Macbeth*, del *Cimbelino* e con le lugubri creazioni della mitologia nordica che lo Shakspeare ha evocato qua e là per produrre i suoi grandi effetti tragici. Nel *Sogno di una notte d'estate* come nella *Tempesta*, composizioni bizzarre e attraenti che partecipano dell'idillio e della commedia, e che hanno tutta la freschezza dell'improvvisazione, il poeta non enuncia nè risolve problemi di demonolatria, di psichiatria o di antropologia criminale, ma ci trasporta puramente e semplicemente nel paese dei sogni e popola la nostra fantasia di figure sottili, diafane, esili, variopinte.

Fra tutti gli spiriti, che la poesia scandinava e la credenza popolare amano scoprire negli elementi, lo Shakspeare sceglie i più leggeri e graziosi, cioè quelli dell'aria, li idealizza assai più che non lo faccia la leggenda e li lascia volare liberamente, come uno stormo di uccelli, a traverso il suo mondo panteista e fantastico, nel quale gli dèi del mezzodì si confondono senza repugnanza ai genî del nord, i folletti, i silfi, i gnomi intrecciano agili carole con le ninfe e le naiadi dei boschi d'Italia,

il Tesèo della favola s'incontra con la Titania delle leggende e Ariele invita alla danza Giunone.

Il *Sogno d'una notte d'estate* (Midsummer night's dream) è, forse, il prodotto più ricco della imaginazione poetica dello Shakspeare. Dalle celesti altezze stellate all'umile fiore dei campi, dal sogno tranquillo e felice alle ridenti superstizioni, dalle rosee luci dell'aurora alle grandi malinconie del tramonto, tutta la natura animata e vegetale palpita nei versi soavi e musicali di questo lavoro del divino artista. Siamo di estate e siamo di notte : un cortèo interminabile di giovani e giovanette si aggira nei dintorni di un bosco ad Atene. Il cielo è purissimo, l'aria fresca, profumata. Gli augelli cantano, l'erba fiorisce da ogni parte. Ecco Ermia e Lisandro e Demetrio ed Elena e Titania, la regina delle fate, e Oberon e il fedele Puck. Tutta questa gente s'incontra : i discorsi cominciano; i pastori, gli amanti, i genî cosmopoliti, figure ideali, vaporose, impalpabili che sfuggono a qualunque analisi e a qualsiasi definizione precisa, si scambiano frasi e parole colorate come le ali della farfalla, gorgheggiano, sospirano, si abbandonano ai loro amori frivoli, alle loro piccole collere, alle loro gelosie fanciullesche, non seguendo altra legge che quella della loro fantasia e del loro capriccio e lanciando in mezzo alla natura silvestre, gaia e sussurrante le note melodiche e voluttuose dell'epitalamio. « —Vieni con me, dice Titania al suo amante, ti darò dei genî e delle fate che andranno a cercarti dei gioielli in fondo al mare. Ti addormenterai sovra un letto di fiori e i loro canti culleranno i tuoi sonni (1) ».

Si vuole che il *Sogno d'una notte d'estate* sia stato scritto in occasione del matrimonio del conte di Essex (1590) o

---

(1) « I'll give thee fairies..... »
(*Midsummer night's dream*, act. III, sc. I).

di quello del conte di Southampton (1598). Il catalogo del Meres gli assegna la data del 1598; il Halliwell dice che la commedia deve essere del 1594, ma l'Elze (1) mostra, con ragioni abbastanza plausibili, che essa è stata composta nel 1590, anno nel quale il conte di Essex sposò la vedova di sir Filippo Sidney.

Sia comunque, è fuor di dubbio che il *Sogno* dovette essere rappresentato alla corte, o ad Essex-house, o in uno di quei castelli di Londra o delle contee nei quali si recitavano, in occasione di grandi feste nuziali o di ricevimenti principeschi, gli intermezzi di Lyly e le *Masques* di Ben Jonson. La società galante per la quale lo Shakspeare compose la sua meravigliosa fantasticheria non domandava certo al poeta nè la pittura di forti passioni, nè lo spettacolo vivo dell'anima; essa voleva semplicemente che l'autore di *Venere ed Adone* le completasse i piaceri mondani di un giorno di tripudio con un divertimento intellettuale (2). Ed è abbastanza verosimile che lo Shakspeare, con la mente tuttavia popolata delle imagini erotiche de' suoi poemi, sia stato lieto di offrire alla regina e a' suoi nobili amici o protettori ciò che essi gli chiedevano e che abbia còlto, anzi, molto volentieri la opportunità che gli si presentava di far la sua corte ad Elisabetta, al conte di Leicester e alla contessa Letizia di Essex. L'allusione a questi illustri personaggi, velata, qua e là, in alcuni luoghi del *Sogno d'una notte d'estate*, è chiarissima all'atto secondo (scena II) ove Oberon dice :

---

(1) *Jahrbuch der deutschen Shakspeare-Gesellschaft*, Berlino 1868.

(2) Parecchi critici moderni, tra cui lo Skottowe, dicono che il *Sogno d'una notte d'estate* non potrebbe oggi resistere alla prova delle scene. Il che è verosimile. Ricordiamo tuttavia, per debito di cronisti, che esso venne rappresentato alcuni anni or sono, da Reynolds, al Covent-Garden di Londra, per diciotto sere consecutive. E ricordiamo anche che il *Sogno*, musicato da sir H. Bishop (*Le Fate*), da C. E. Horn (*Le canzoni*) e da Mendelsshon Bartholdy (il dramma intero) suscitò e suscita ancora gli entusiasmi del pubblico colto dell'Inghilterra e della Germania.

« Cupido scoccò una freccia contro la regina vergine. Ma io vidi, aggiunge subito, la freccia infiammata spegnersi nei casti raggi della luna umida e la Vestale incoronata d'Occidente (1), sfuggita agli assalti dell'amore, passare innanzi assorta ne' suoi pensieri virginei..... ».

Evidentemente, la freccia di Cupido è la nota passione di Leicester per la regina Elisabetta, passione che " la Vestale d'Occidente „ non divise (?) e che il versatile ed incostante amatore riportò, senza pensarci due volte, sulla contessa di Essex.

Poco prima che lo Shakspeare scrivesse la *Tempesta*, che è del 1611, lo spirito patriottico degli inglesi era stato vivamente eccitato dalle avventure di sir Giorgio Sommers, o Somers, ammiraglio di una flotta che aveva fatto vela dall'isola per andare a fondare una colonia nella Virginia.—La nave di sir Sommers, separata dal resto della flotta da una orribile tempesta, naufragò sulla costa delle Bermude nel 1609. La relazione di quel viaggio disastroso fu fatta da Silvestro Jourdan, uno degli uomini dell'equipaggio, che la pubblicò in un libro intitolato: *Scoperta delle Bermude, altrimenti chiamate l'Isola dei Demonî, per sir Tommaso Gates, sir Giorgio Sommers, il capitano Newport e diversi altri* (2). In questo libro, comparso a Londra nel 1609, Il Jourdan ci narra che « le isole Bermude, come lo sanno quelli che ne hanno sentito parlare o hanno letto le relazioni che le riguardano, non furono mai abitate da nessun popolo, cristiano o pagano, ma furon sempre stimate e reputate

---

(1) « *At a fair vestal, throned by the west...* »

(2) *A Discovery of the Bermudas, otherwise called the Isle of Divels, by sir Thomas Gates, Sir Thomas Sommers, and Captayne Newport and divers others.*

come un sito pieno di prodigi e di incantesimi, ove non s'incontrano che uragani, tempeste e cattivi tempi. Per il che tutti i navigatori e i marinai le evitano così accuratamente come si evitano Cariddi e Scilla e come si eviterebbe il diavolo in persona (1) ».

Il racconto di Jourdan ebbe un grande successo in tutta l'Inghilterra, e lo Shakspeare, che amava i soggetti popolari, se ne impadronì e ne cavò l'ordito del suo dramma, rappresentando anch'egli una tempesta, dei marinai lottanti contro il furore del mare, una squadra dispersa, il vascello ammiraglio allontanato dagli altri e gettato sopra una costa deserta, descrivendo il clima dolce e la natura ridente dell'isola, popolandola, come il Jourdan, di quelle ombre e di quegli spiriti aerei che il marinaio superstizioso aveva creduto di veder muoversi e udir cantare sotto i grandi alberi secolari agitati dal vento di tramontana.

Lo Shakspeare, che conosceva il pubblico meglio di qualunque altro autore drammatico e che sapeva quale curiosità eccitino sempre nella folla i racconti di viaggi straordinarî, non volle privarsi del sicuro elemento di successo che offrivano al suo dramma e il recente naufragio della nave del Sommers e la relazione emozionante del disastro fatta da Silvestro Jourdan. Ma, anzichè prendere sul serio il timido racconto dell'uomo di mare, che narra di aver veduto alle Bermude spiriti e diavoli, egli assume un tôno acre di satira e fa dire a Trinculo, che piglia Caliban per un mostro: « Se fossi in Inghilterra e avessi solamente questo pesce dipinto, sarei certo di far buoni affari, poichè non c'è curioso in quel paese là che non darebbe, per vederlo in un giorno di fiera, almeno una moneta d'argento. Là questo mo-

(1) Drake, *Shakspeare and his times*, cit. London, vol. II, pag. 503.

stro arricchirebbe un uomo. Non c'è, infatti, animale strano che non possa arricchire il proprio uomo. Non si darebbe un obolo per sollevare un accattone storpio, ma se ne spenderebbero dieci per vedere un indiano morto (atto II, sc. II) ».

La *Tempesta*, e sopra tutto i due caratteri di Prospero e Caliban, hanno dato argomento a commentarî voluminosi. il Gervinus e il Kreyssig vi hanno speso intorno molto sudore e molto inchiostro. Il che, da parte di due critici tedeschi, non deve sorprendere. Già i tedeschi sono grafomani per eccellenza, e poi, oltre al culto che la critica tedesca in genere, e il Gervinus e il Kreyssig in ispecie, professano per lo Shakspeare, si deve qui aggiungere l'interesse tutto speciale che deve naturalmente destare negli studiosi l'ultimo lavoro drammatico di William Shakspeare. Il solo accenno ai giudizî portati sulla *Tempesta* e il raffronto di quei giudizî col testo del poeta, per separare, con la chiarezza voluta, ciò che egli dice da quello che i suoi critici gli fan dire, ci condurrebbe assai e, forse, troppo lontano. Ci basti ricordare qui che si è preteso fare di Prospero, come già di Timone e di Amleto, l'incarnazione numero 3 di Guglielmo Shakspeare in persona, e di Caliban, come già dei plebei di Roma e di Jack Cade, l'incarnazione, pure numero 3, del popolo. « Caliban è il popolo, esclama il Kreyssig. Guardatelo e giudicatelo. Come il popolo egli adora tutto ciò che lusinga i suoi sensi, s'inginocchia dinanzi a un marinaio ubbriaco che gli fa bere del vino, ammira il coraggio brutale di Stefano, detesta il padrone che lo governa saggiamente e quando intuona il *Ban! ban Caliban, libertà! libertà!* riassume tutti i manifesti della democrazia, la quale non chiede che la libertà di fare il male ». Lo Shah di Persia e lo Czar di tutte le Russie potrebbero, senza dubbio, mettere la loro firma impe-

riale sotto queste parole dell'illustre critico. Noi crediamo tuttavia che questa ingiusta satira del popolo che lavora e che ama la libertà non sia mai entrata nel cervello di William Shakspeare. Ma, poichè anche il Gervinus ha trovato modo di discorrere, a proposito del *Riccardo II*, degli avvenimenti del 1848, e poichè un drammaturgo di nostra conoscenza non ha esitato a far pronunciare a Marat una fiera catilinaria contro le convenzioni ferroviarie dell'on. Depretis buonanima, non troviamo, a dire la verità, grande ragione di sorprenderci nemmeno della uscita mirabolante del signor Kreyssig. Solo ci piace osservare, per la dignità e la serietà dell'argomento, che non c'è bisogno di essere nè un grande critico, nè un grande tedesco nè un gran critico tedesco per comprendere a prima lettura che Caliban rappresenta, nella concezione del poeta, l' uomo primitivo, abbandonato ai proprî istinti, simile, in molta parte, al bruto e avente appunto del bruto gli appetiti sensuali, l'astuzia e la ferocia sanguinaria. L'innocenza e l'idealità dello stato di natura che commossero così profondamente i More, i Campanella e i Rousseau, non sembrarono, evidentemente, allo Shakspeare che un paradosso falso e nocivo che la sola evocazione di Caliban, cioè dell'uomo selvaggio, quale lo trovarono i navigatori nei paesi di recente scoperti, sarebbe bastata a ricacciare per sempre nel mondo delle utopie.

La favola della *Tempesta* si può riassumere in due parole. Prospero, duca di Milano, vittima di un moto rivoluzionario e del tradimento del ramo cadetto della sua famiglia, è bandito da' suoi Stati e cacciato da un naufragio sopra un'isola deserta. Egli è mago e incantatore e sottopone a sè gli elementi, libera Ariele e i suoi fratelli che la strega Sycorax aveva reclusi in una quercia, e obbliga il figlio di Sycorax, Caliban, a diventare suo

servo. Ariele obbedisce a Prospero per gratitudine e Caliban per terrore. Ariele è un genio dell'aria la cui essenza è formata da quel che c'è di più puro nel fuoco e nella luce. Caliban è, invece, il prodotto di ciò che vi ha di più rozzo e di più turpe nella feccia della terra. Per piacere a Prospero e per proteggere Miranda, una delle creazioni muliebri più patetiche del teatro dello Shakspeare, Ariele, genio dell'aria e dell'ètere, non esiterebbe un istante a rinchiudersi negli orrori della sua antica prigione. Caliban, al contrario, se appena l'osasse, ucciderebbe il suo maestro e signore e non porrebbe tempo in mezzo a sfogare le sue voglie sensuali sulla beltà casta di Miranda. Ariele è, insomma, lo spirito, e Caliban la materia. Fra essi la lotta è e dev'essere eterna. La storia di ogni anima in particolare, come quella della umanità in generale, non è, in sostanza, che la storia del dualismo di Ariele e Caliban.

Nel momento in cui l'Inghilterra si accingeva ad espandere la sua attività fuori d'Europa e a mandare, per mezzo dei navigatori e dei coloni, il verbo della sua religione, della sua civiltà e dei suoi costumi nelle lontane regioni inesplorate, parve allo Shakspeare opera di buon cittadino indicare ai governanti, non diremo una scienza completa di Stato, ma, almeno, alcune norme generali e molto pratiche di vita civile, di equità e di giustizia distributiva e punitiva. Ma, sopra tutto, sembrò al poeta cosa utilissima porre in guardia governo e governati contro le chimère politico-sociali esposte dal More e dal Campanella nell'*Utopia* (1) e nella *Civitas solis* (2) e contro quella scuola di riformatori che voleva

(1) Vedi vol. I, parte II, cap. IV, pag. 190 e segg.

(2) Utrecht 1648, in-16. Vedi C. Dareste, *Thomas Morus et Campanella*, Parigi 1843 in-8.

cambiare lo stato della società, distruggendo le ineguaglianze, stabilendo la comunità dei beni e dichiarando possibile il raggiungimento di un ideale di perfezione che la natura umana non comporta. Ecco come il gran Shakspeare motteggia la vieta fantasticheria di una età dell'oro:

« —Nella mia repubblica, egli fa dire a Gonzalo, vorrei effettuare il rovescio di ciò che esiste. Non vi ammetterei nessuna specie di commercio, nè alcun titolo di magistratura; le lettere rimarrebbero sconosciute; non ci sarebbero nè ricchi, nè poveri, nè servitori di nessun genere; niente contratti, niente successioni, nessun limite tra i campi e i vigneti; nè metallo, nè grano, nè vino, nè olio; più lavoro; tutti gli uomini si riposerebbero; e anche le donne, ma esse sarebbero caste e pure. Niente sovranità..... tutti i prodotti della natura in comune, senza sudore o fatica. Non vorrei avere nè tradimenti, nè fellonie, nè spade, nè picche, nè pugnali, nè moschetti, nè alcuna specie di macchine di guerra. La natura formerebbe spontaneamente e in grande abbondanza l'alimento de' miei popoli..... (1) ».

Evidentemente il bersaglio più diretto dell'ironia dello Shakspeare è qui Tommaso More, il celebre cancelliere di Enrico VIII.

La *Tempesta*, che fu rappresentata durante la vita del poeta dagli attori del *Globo* (1612), e che venne ripresa anche recentemente a Londra, al *Sadler's Wells*, sotto la direzione del signor Phelps (Prospero), corona in modo degnissimo e altissimo l'opera enorme di William Shakspeare. *Jacet Oratio.* Giunto allo zenit della sua gloria artistica e teatrale, lo Shakspeare dice addio al mondo

---

(1) « .....I 'the commonwealth I would by contraries
Execute all things; for no kind of traffic........ »
(*The Tempest*, act. II, sc. I).

e, come il suo eroe Prospero, spezza la bacchetta magica, si ricovera nella solitudine di Stratford sull'Avon e si prepara al viaggio supremo. Di tutte le ambizioni umane non gli resta più che quella di morir bene. « Mi ritirerò a Milano, dice Prospero, ove uno su tre de' miei pensieri sarà consacrato alla morte ». È questo l'addio del poeta al pubblico. Lo Shakspeare abdica, da conquistatore, dopo un'ultima vittoria.

Le undici produzioni dello Shakspeare che dobbiamo ancora esaminare appartengono tutte al genere comico e romanzesco. Esse sono le *Allegre Comari di Windsor* (Merry Wives of Windsor), che svolgono un intrigo il quale ha molta analogia con la nov. 2ª giorn. 2ª del *Pecorone* di ser Giovanni Fiorentino e con la fav. 4ª notte 4ª delle *Piacevoli notti* dello Strapparola e il cui protagonista, il celebre Falstaff, ricorda il Pirgopolinice del *Miles Gloriosus* di Plauto; i *Due Gentiluomini di Verona* (Two gentlemen of Verona), che rammentano alcune antiche farse del teatro italiano e francese; il *Molto strepito per nulla* (Much ado about nothing), il cui ordito principale ha qualche rassomiglianza con l'episodio di Ariodante e Ginevra in Ariosto (*Orl. fur.* canto V) e con la prima parte della novella 21ª del Bandello intitolata: *Come il signor Timbreo di Cordona, essendo col re Piero d'Aragona in Messina, si innamora di Felicia Lionata; e i varii e fortunevoli accidenti che avvennero prima che per mogliera la prendesse* (1); le *Pene d'amore perdute* (Love's Labour's Lost), satira vivace e acre dell'eufuismo; il *Come vi piace* (As you like it), ispirato alla

(1) Vedi anche Spenser, *La Regina delle Fate* (canto 4, st. 17 e segg.) e P. Beverley, *Ariodante and Ginevra*, Londra 1565.

leggenda pastorale del Lodge *Rosalinda o il legato d'oro di Euphues;* la commedia *È tutto bene quel che ben finisce* (All's well that ends well), imitata dal *Decameron* del Boccaccio (giorn. 2ª, nov. 9ª) e dal *Palazzo del Piacere* del Painter; la *Dodicesima notte o Quel che vorrete* (Twelfth Night or What you will) tratta dalla storia 30ª, parte 2ª delle novelle del Bandello e dalla storia di *Apollonio e Silla* del Rich (1); la *Novella d'Inverno* (Winter's tale) cavata dal *Dorasto e Fania* di Roberto Greene; il *Cimbelino* (Cymbeline) tolto dalle *Cronache* di Holinshed, dal *Roman de la Violette* di Gilberto di Montreuil, dal *Roman de la belle Jehanne* (racconto anonimo del secolo XIII) e, sopra tutto, dalla nov. 9ª, giorn. 2ª del *Decameron* che il Boccaccio intitola: *Bernabò da Genova, da Ambrogiuolo ingannato, perde il suo, e comanda che la moglie innocente sia uccisa. Ella scampa, et in abito d'uomo serve il soldano: ritrova lo 'ngannatore e Bernabò conduce in Alessandria, dove lo 'ngannatore punito, ripreso abito feminile, col marito ricchi si tornano a Genova;* il *Mercante di Venezia* (The Merchant of Venice), che lo Shakspeare trasse dall'antico libro *Gesta Romanorum*, dalla *Storia dei SS. Barlaam e Giosafatte* (2), dalla nov. 1ª, giorn. 4ª del *Pecorone*, dalla nov. 1ª, giorn. 10ª del *Decameron;* e, finalmente, il *Misura per Misura* (Measure for Measure), che è un dramma a grandi effetti, intessuto su alcuni episodî della nov. 5ª, deca 8ª degli *Ecatommiti* di Giraldi Cintio e sul *Promos e Cassandra* di Giorgio Whetstone (3).

Non bisogna studiare le commedie e i drammi roman-

---

(1) pubblicata nel 1583. Vedi Skottowe, vol. II, pag. 200.

(2) Vedi l'edizione romana del 1816.

(3) *The right, excellent and famous history of Promus and Cassandra*, London 1578.

zeschi dello Shakspeare col preconcetto di trovarvi la verosimiglianza dei fatti e la normalità dei caratteri. Chi, per esempio, si sentisse portato a sofisticare sulla stranezza del caso che riunisce in un angolo della foresta delle Ardenne, o in un luogo selvaggio delle montagne gallesi quasi tutti i personaggi del *Come vi piace* e del *Cimbelino;* chi ci tenesse a spiegarsi e a spiegare come una regina di carne, sangue e muscoli possa, per venti anni consecutivi, rappresentare la parte della sua propria statua (1); chi non si peritasse di muover dubbî sull'autenticità di quella legge la quale, mentre permette ad un ebreo di reclamare, in pagamento di un debito insoddisfatto, una libbra di carne, tagliata sul corpo di un cristiano, gli impedisce di far scorrere una sola goccia del sangue di quel medesimo cristiano (2); chi—insomma—non volesse o non sapesse piegarsi ad accettare a occhi chiusi, e senza proteste, lo svolgimento degli intrighi comici e romanzeschi quale lo presenta lo Shakspeare—costui potrebbe benissimo fare a meno di leggere e, a più forte ragione, di giudicare le commedie e i drammi di avventure e di fantasia del grande poeta. Perchè, appunto, quando si tratta di questo genere di lavori, lo Shakspeare si limita ad esporre le fila degli avvenimenti come le ha trovate nella cronaca o nella novella; non cerca di spiegarle o di renderle accette con nessun commentario, fa muovere i personaggi principali e secondarî anzi che farli parlare; e sembra voglia dire a ogni momento al suo pubblico e a' suoi lettori: Eccovi il fatto. Così è accaduto, o, almeno, così è narrato dal Holinshed o dal Gramatico o dal Belleforest o dal Boccaccio. Lo spieghi chi vuole; io non faccio che

(1) La *Novella d'Inverno.*
(2) Il *Mercante di Venezia.*

rappresentarlo. Contro un fatto non c'è obbiezione possibile. Bisogna accettarlo e trovarlo verosimile, perchè è vero e perchè esiste.

Dopo ciò è inutile meravigliarsi se, nel *Molto strepito per nulla*, il complotto ordito da Don John contro l'onore della giovane Ero cade nel modo più inatteso e inverosimile di questo mondo; se, nella *Dodicesima notte o Quel che vorrete*, l'intendente Malvolio rimane mistificato da una lettera addirittura grottesca; se, nelle *Pene d'amore perdute*, il re di Navarra, Longueville, du Maine e Biron scelgono, tutti e quattro, un unico e medesimo luogo solitario per andare a leggervi, ad alta voce, i loro versi e per confidare ai zeffiri leggeri i nomi delle loro amanti; se, infine, nel *Come vi piace*, nei *Due gentiluomini di Verona*, e in altre commedie, le donne, travestite da uomo, si presentano dinanzi al padre, alla madre, ai fratelli, alle sorelle, al marito, senza svegliar mai il menomo dubbio sui loro disegni o il più piccolo sospetto sulla loro identità.

Un sacrifizio molto più penoso a farsi dal lettore e, sopra tutto, dallo spettatore delle commedie e dei drammi romanzeschi dello Shakspeare è quello delle inverosimiglianze morali. L'io profondo, costante, persistente, esula dalla personalità etica degli eroi di quei drammi, dagli Angelo, dai Leonato, dai Bassanio, dai Benedick, dagli Orlando, i quali, meglio che proprî e veri caratteri, sono figure umane, differentemente foggiate, varie e discordi nel linguaggio, nel costume e nel sentimento. Il poeta avrebbe potuto fare a meno di dar loro un nome e di assegnar loro un posto in quella società dalla quale si separano essi medesimi, volontariamente e deliberatamente, e nella quale non trovano nulla che armonizzi coi loro pensieri e che possa resistere all'urto delle loro passioni esuberanti. Quel re di Navarra delle *Pene d'a-*

more perdute che, per spirito di mortificazione, costringe sè e i suoi amici a vivere in una foresta; quella Beatrice e quel Benedick del *Molto strepito per nulla* che, contro ogni legge di natura e per semplice desiderio di indipendenza, si dichiarano e si credono, in realtà, tetragoni all'amore; quel Duca anonimo del *Come vi piace* che vive come un esule e un eremita nelle solitudini alpestri, tessendo quello splendido panegirico della esistenza boschiva che il Monti imitò nell'ode: *Invito di un solitario ad un cittadino* (1); quella sua figliuola Rosalinda che corre il mondo travestita da giovanetto e va in sollucchero dinanzi al fantastico Giacomo; quel Laonte della *Novella d'Inverno* che tratta la moglie da prostituta, suo figlio da bastardo e sè stesso da cornuto, solo perchè la regina, sua sposa, ha stretta cortesemente la mano a un ospite della corte; quella Giulia dei *Due gentiluomini di Verona* e quella Viola della *Dodicesima notte* che si trovano costrette a far da messaggere galanti all'uomo che amano; quell'Elena dell'*È tutto bene quel che ben finisce* che possiede dei farmachi capaci di ridar la salute ai moribondi; quelle giovani che raggiungono e oltrepassano il colmo di tutte le miserie umane e che, dopo avere patito la fatica, il freddo e la fame, vengono sepolte vive accanto ad un cadavere senza testa; quella Celia, quel

---

(1) Chi si accorse, primo, di questa imitazione, sfuggita anche allo Zumbini che pure vagliò e discusse in modo esauriente la ragione storica ed estetica delle poesie del Monti (*Sulle poesie di Vincenzo Monti*, Firenze, Succ. Le Monnier 1886) fu il prof. Michele Kerbaker dell'Università di Napoli, che rese pubblica la sua scoperta in un opuscolo della Bib. critica della Lett. ital., diretta da F. Torraca, intitolato *Shakspeare e Goethe nei versi di Vincenzo Monti*, Firenze Sansoni 1897. Il Kerbaker mostra, col testo dello Shakspeare alla mano (*Come vi piace*, atto II, scena II) che il Monti ha tolto al poeta inglese « e il concetto dell'ode, che incomincia:

Qui sol d'amor sovrana è la ragione,

e i pensieri in cui si svolge e le imagini ond'è rivestita » (pag. 4). S'intende che l'ha tolto non direttamente, ma per mezzo della versione di Letourneur, pubblicata verso il 1776 e subito divenuta celebre.

Silvio, quel Protèo, quel Beltramo, quel Postumo, quel Florizel, quei re spodestati, quei duchi anacoreti, quelle frotte di innamorati tortoreggianti, quei pastori e quelle pastorelle, quelle mandre, quel cielo stellato, quella luna fiammeggiante, quei malinconici crepuscoli, quelle rigide brezze, quelle fresche rugiade, quei monti, quei boschi, quei ruscelli, quelle rupi; quei paesaggi silvestri e quegli alti silenzî e quegli idillî erotici; quei travestimenti, quegli infingimenti, quelle agnizioni, quelle peripezie, e quei sotterfugi; — tutta codesta enorme suppellettile umana e vegetale, non rappresenta, in complesso, che la parte poetica, fantastica e romanzesca del teatro dello Shakspeare.

Anche la forma scheletrica e le parti episodiche del *Cimbelino*, delle *Allegre comari di Windsor*, del *Mercante di Venezia* e del *Misura per Misura* presentano quelle imperfezioni che si notano generalmente nelle commedie e nei drammi minori del poeta, ma, in queste produzioni, l'integrità dei caratteri principali e il taglio ampio e scultorio di alcune scene richiamano qua e là alla mente del lettore e dello spettatore le meraviglie dell'*Amleto*, dell'*Otello*, del *Macbeth* e del *Re Lear*.

La fama del *Cimbelino* è sempre cresciuta in Inghilterra e altrove. I critici del secolo XVIII, auspice Samuele Johnson, non vedevano in quel dramma che un tessuto di assurdità; Gervinus e altri lo pongono oggi tra le opere migliori del grande tragico. La verità sta, come sempre, e come l'ha capito benissimo il sig. Kreyssig (1) fra i due estremi; ed è questa : *Cimbelino* si compone di un ordito difettosissimo e di scene magnifiche. Sul tea-

(1) *Vorlesungen über Shakspeare*, t. III, pag. 415.

tro esso non eccita, malgrado la potenza del carattere di Imogène e la bellezza di parecchi luoghi, che un interesse molto scarso. I tedeschi ammirano il *Cimbelino* anche più degli inglesi; e, tuttavia, a una ripresa che se ne fece a Berlino nel 1851, il pubblico rimase freddo. È difficile infatti seguire con curiosità e con emozione, durante cinque lunghi atti, il moltiplicarsi e l'intrecciarsi di episodî drammatici saltuarî che, percorrendo tutta la gamma dei suoni e sfiorando tutti i generi della poesia, vanno dalla terribilità della tragedia al lirismo dell'ode e dalla dolce melodia dell'idillio alle altezze solenni dell'epopèa.

L'unità scenica del *Cimbelino* si concentra e si riassume tutta nel carattere della protagonista, la sventuratissima Imogène, tipo ideale di virtù e di sensività, di abnegazione devota e di coraggio.

Esisteva già una Imogène prima dello Shakspeare. Si chiamava Ginevra e riempiva delle sue avventure la novella 9ª, giornata 2ª del *Decameron* del Boccaccio. La trasformazione che subisce il carattere di questa eroina passando dalla novella nel dramma mostra una volta di più la profonda sagacia con la quale il poeta inglese studia la natura e l'anima umana. Il Boccaccio non ci narra che la vita esteriore di Ginevra, le sciagure che la colpiscono, l'ordine che dà suo marito, ingannato da Ambrogiuolo (un Jago da strapazzo) di ucciderla, la sua fuga, la sua fortuna ad Alessandria e lo stratagemma col quale ella ritrova lo sposo (Bernabò) e punisce il suo calunniatore (il Jachimo dello Shakspeare). La Ginevra del novelliere italiano agisce, anzichè parlare e sentire. Ella non è, in fondo in fondo, che una gran paurosa e una gran furba. Al famigliare che si accinge ad eseguire l'ordine di Bernabò e ad ammazzarla come adultera dice: « Io non feci mai cosa, per la quale io

dal mio marito debba così fatto merito ricevere. Ma lasciamo star questo: tu puoi quando tu vogli, ad una ora piacere a Dio et al tuo signore et a me in questa maniera; che tu prenda questi miei panni e donimi solamente il tuo farsetto et un cappuccio, e con essi torni al tuo e mio signore, et dichi che tu m'abbi uccisa..... (1) ». Che differenza tra queste fredde e banali parole e lo scatto di indignazione e di dolore a cui si lascia andare Imogène!

« —Infedele al suo letto! grida ella a Pisanio. Ma che cosa è dunque essere infedele? È, forse, vegliare le notti pensando a lui? piangere la sua lontananza al suono di tutte le ore? e, se il sonno s'impadronisce della natura affaticata, rompere (quel sonno) con un incubo spaventoso, l'incubo di lui, e risvegliarsi gettando un grido? È forse ciò che egli chiama essere infedele al suo letto?..... Vieni, vieni Pisanio, eseguisci gli ordini del tuo padrone e quando lo rivedrai attestagli la mia obbedienza. Vedi, son io stessa che cavo la tua spada: prendila dalla mia mano e apri (con essa) questo cuore, asilo innocente dell'amor mio (2) ».

L'eroina del Boccaccio domanda la vita al servo di suo marito; Imogène gli chiede, invece, la morte; e gliela chiede come una grazia. Perchè, mentre per Ginevra la vita si compone solo della esistenza fisica, per Imogène essa si compone della tenerezza divisa fra due anime, della fiducia nel presente e della speranza nell'avvenire. Perduto il solo motivo che ella ha di vivere, cioè l'amore e la stima del suo sposo, Imogène desidera la morte

---

(1) Nov. cit., ed. fiorentina del 1833: *Novellieri italiani*, pag. 228G.

(2) « False to his bed! What is it to be false?
To lie in watch there, and do think on him?.. »
(*Cymbeline*, act III, sc. IV).

come una liberazione. Questo solo tratto mostra la differenza dei due caratteri di Imogène e di Ginevra e il modo diverso col quale i poeti del nord e quelli del mezzodì intendono ed esprimono l'amore.

Oltre al carattere di Imogène sono notevoli nel dramma, il monologo di Postumo (atto II, sc. V), l'episodio lirico che si svolge nel terzo e quarto atto (scena VI e II), e che oppone la semplicità della vita pastorale all'affettazione e ai vizî della esistenza di corte, e l'apostrofe di Jachimo (atto II, sc. II) che è un inno alla bellezza di fattura meravigliosa. Anche qui, come nel *Re Lear*, il poeta fa uscire dalla tragedia il momento epico e il pensiero omerico, e, in mezzo ai costumi di una età barbara, assegna a Imogène, come già a Cordelia, la parte che conviene alla eroina di una antica epopèa.

Una tradizione abbastanza incerta, ma che ha molte attrattive per gli inglesi e che le obbiezioni del Chalmers e d'altri non sono riuscite a distruggere, vuole che lo Shakspeare abbia scritta la migliore delle sue commedie, le *Allegre comari di Windsor*, per appagare un capriccio della regina Elisabetta, la quale, avendo assistito alla rappresentazione dell'*Enrico IV* e ammirato moltissimo il personaggio di Sir John Falstaff (vedi vol. I, parte IV, cap. VII, pagg. 483 e segg.), si sarebbe graziosamente degnata di far esprimere al poeta il desiderio suo e della corte di vedere sulla scena il mastodontico cavaliere alle prese con l'amore e con le donne. Il Chalmers dice che la regina, la quale aveva allora sessant'anni, non poteva trovarsi in condizione di spirito da gustare le pazzie di sir John Falstaff; ma, come nota il Campbell, Elisabetta, a sessant'anni, ballava ancora e faceva tuttavia l'innamorata.

La popolarità che le *Allegre comari di Windsor* hanno acquistato in Inghilterra ed in America non è dovuta tanto alla varietà e alla vivacità degli episodî e delle scene comiche che fanno rivivere, in certo modo, la *merry England* dei tempi della regina-vergine, quanto al carattere bizzarro, mobile e complesso del protagonista, il quale compendia e sintetizza tutta la bohème frivola e licenziosa della generazione che vide nascere e agire i Leicester, gli Essex, i Buckingham, i Rochester e le Rich.

In Germania e in Francia le *Allegre comari di Windsor* non possono, evidentemente, venire apprezzate come nella patria del loro autore e nell'America inglese. Tutti i popoli civili comprendono la grandezza del carattere di Amleto, di Otello, di Macbeth, di Riccardo III e di Lear, ma il carattere di Falstaff è troppo nazionale e troppo locale perchè i non inglesi arrivino ad intenderlo ne' suoi particolari più minuti e nelle sue sfumature sapienti.

Quando, nel 1878, lo Zerri rappresentò Falstaff sulle nostre scene, il pubblico credette a una mistificazione e la critica si dolse perchè il traduttore, signor A. R. Levi, non si peritò—diceva essa—di mettere alla berlina, in una enorme farsa, il gran nome di Shakspeare (1). Si capisce facilmente come il pubblico dei teatri italiani, abituato alle smaglianti forme tragiche e poetiche dell'*Otello* e del *Macbeth*, sia rimasto tutto trasecolato e imbambolato e intontito dinanzi a una commedia shakspeariana nella quale il protagonista, fratello degenere di Amleto, di Romeo e di Prospero, riempie la scena de' suoi motti salaci, de' suoi turpiloquî, delle sue codar-

(1) *Le Allegre comari di Windsor*, tradotte dall'autore di questa *Storia*, furono rappresentate, per la prima volta, in italiano, a Venezia, al Teatro *Goldoni*, l'anno 1878, dalla compagnia drammatica Zerri e Lavaggi.

die e delle sue menzogne, agita sotto agli occhi degli spettatori la pinguedine mostruosa della sua immonda figura e mostra a nudo, nel suo linguaggio e ne' suoi atti di vigliacco, di ghiottone, di libertino, di spaccamonti, di bugiardo, di scettico, tutti i difetti, tutti i vizî, tutte le debolezze, tutti i desiderî smodati e gli istinti maialeschi e gli appetiti sensuali irrefrenabili della sua lurida anima di serpe e del suo immane corpo d'ippopotamo. Dal 1878 a oggi sono passati più di venti anni; e le nostre platee, che non vollero accettare Falstaff dalle mani di William Shakspeare, del suo traduttore italiano e dell'attore Zerri, lo accettano ora, rivestito di note musicali e di versi saltellanti—e travestito da baritono—dalle mani di Giuseppe Verdi, di Arrigo Boito e del cantante Maurel.

Così, il glorioso maestro che ha tanto contribuito nella sua balda giovinezza e nella sua fervida vecchiaia alla popolarità italiana del *Macbeth* e dell'*Otello*, può anche, e sopra tutto, vantare di avere, a ottant'anni, con una potenza assimilatrice e una freschezza di ispirazione addirittura sbalorditive, fatto piegare un altro grande tipo del teatro dello Shakspeare alle esigenze della commedia lirica, conservandogli, in mezzo alle larghe frasi musicali e alla squisita onda melodica, tutto il tesoro di festività e di comicità soffiatovi dentro dal sommo artefice inglese (1).

Nell'*Enrico IV* (parte I e II) il poeta, assegnando a John Falstaff una data e un ambiente storico, pone il

(1) *Falstaff* Cfr su quest'ultimo spartito verdiano il giudizio autorevole di Ippolito Valletta (*Nuova Antologia*, fasc. XII, 15 giugno, Roma 1893). Mentre si stampano questi fogli i giornali annunziano due altre nuove opere di Verdi ispirate al teatro dello Shakspeare: *Re Lear* e *Calibano*.

suo laido personaggio accanto al giovane principe di Galles e ne fa il prototipo del gaudente, dello smargiasso e del codardo. L'amicizia dell'erede della corona procura a Falstaff il comando di una compagnia; e questo ufficio dà modo a sir John di scroccar danari e pranzi succulenti all'oste della Giarrettiera e ai soldati. Manco dire che il prode cavaliere ha cura di tenersi a una distanza rispettosissima da ogni pericolo. « —La morte è un debito che tu devi pagare a Dio, gli dice il principe, beffandosi della sua vigliaccheria.—Esso non è ancora scaduto, gli risponde Falstaff, e io non ho molta voglia di pagare prima della scadenza. Perchè mo' dovrei andare incontro a un creditore che non mi domanda niente? ».

L'essere codardo e spaccone nel tempo stesso è uno dei tratti più notevoli del carattere di Falstaff. E questo tratto egli lo ha comune con parecchi personaggi delle commedie di Plauto e, principalmente, col Pirgopolinice del *Miles Gloriosus*. Il che induce a credere che lo Shakspeare, il quale aveva già tratto dallo scrittore latino la sua *Commedia degli errori* (vedi vol. I, parte IV, cap. VI, pagg. 462 e segg.), abbia attinto alle medesime fonti per dar corpo e vita a John Falstaff, o, almeno, a quegli episodî dell'*Enrico IV* e delle *Allegre comari di Windsor* nei quali sir John mostra più luminosamente e più sfacciatamente la sua millanteria e la sua paura vigliacca.

Il prof. Raffaello Giovagnoli, a cui la grande ammirazione per la letteratura latina e italiana non fa velo all'intelletto di critico, ha pubblicato cinque anni or sono, nella *Nuova Antologia* un eccellente studio sui *Progenitori di Falstaff*, rilevando, con molta autorità e sobrietà di giudizio, le analogie che egli ha scoperte tra alcune scene dell'*Enrico IV* e delle *Allegre comari di Windsor* e altre del *Miles Gloriosus* di Plauto. È certo che il tra-

gico inglese conosceva molto bene Plauto, Plutarco, Tito Livio, i poeti e i novellieri italiani; e che da essi, oltre che dai cronisti inglesi, egli cavò l'intreccio e parecchi caratteri de' suoi drammi e delle sue commedie. Ed è anche certo che le analogie riscontrate e diligentemente vagliate dall' arguto scrittore romano non lasciano alcun dubbio sulla derivazione di Falstaff da tre o quattro personaggi delle commedie plautine. Noi rimandiamo senz' altro il lettore alla monografia del Giovagnoli (1) la quale stabilisce in modo esauriente: che la scena IV dell'atto II, parte I, e la scena IV dell'atto II, parte II dell'*Enrico IV*, la scena III dell'atto I e la scena II dell'atto II delle *Allegre comari di Windsor* hanno molta rassomiglianza con la scena I dell'atto I e con la scena V dell'atto IV del *Miles Gloriosus;* che tra le crapule e i banchetti dell'atto IV delle *Bacchidi*, del V del *Pseudolo*, del V di *Stico*, dell'ultimo dell'*Asinaria* e del V del *Persiano* e l'orgia pantagruelica di Falstaff, Bardolfo, Pistol, Gastcheap, l' ostessa e Dorotea, che si svolge nell' *Enrico IV* (parte II, atto II, sc. IV), corrono non lievi analogie di situazione e di dialoghi; e che, finalmente, l'orditura generale del *Miles Gloriosus* di Plauto e quella delle *Allegre comari di Windsor* dello Shakspeare rivelano l'identità di un concetto predominante, il quale nei due autori è il seguente: « inventare una trama per effetto della quale la vanità e la spavalderia dell' orrido capitano romano e del comico cavaliere britannico siano umiliate e, burlevolmente, ma efficacemente, punite » (monog. cit. pagg. 744-745). Il fine che si propongono e che raggiungono le due commedie, scritte una 220 anni avanti Gesù Cristo, l'altra sedici secoli dopo la sua morte, è il medesimo ed è, in sostanza, questo: Pirgopolinice e

(1) I *Progenitori di Falstaff. Nuova Antologia*, fasc. VIII, 15 aprile, Roma 1893.

Falstaff, tronfi delle qualità morali e fisiche che non posseggono, sono tenuti a vile, sprezzati e scherniti dalle donne alle quali volgono i loro desiderî concupiscenti. Pirgopolinice e Falstaff, coraggiosi e spacconi solo a parole, si mostrano a un certo momento quel che Dio li ha fatti e che sono veramente: due vigliacchi millantatori. Entrambi cadono nella finissima trappola che è tesa, allo smargiasso della commedia latina, da Palestrione, Filocomasia, Acrotelenzia e Milfidippa, e al fanfarone della commedia inglese dalle signore Ford e Page e dalla mezzana Quickly (1).

---

(1) Vedi l'atto V del *Miles Gloriosus* di Plauto e quello delle *Merry Wives o. Windsor* dello Shakspeare.

CAPITOLO III.

SHAKSPEARE E LA SCIENZA MODERNA

Lo Shakspeare studiato dai filosofi, dai giuristi e dai medici—I tedeschi e la scienza dello Shakspeare—La personalità etica e la scienza dello Shakspeare, secondo il prof. Ziino (dell'Università di Messina) - Le fonti e la favola del *Mercante di Venezia* (*Gesta Romanorum; Storia dei ss. Barlaam e Giosafatte; Pecorone*, nov. 1, giorn. 4; *Decameron* nov. 1, giorn. 10) - Il presunto originale di Shylock—Un giudizio e un ritratto (G. Chiarini) —Shakspeare e la razza semitica – Analisi del dramma; il carattere e il linguaggio del protagonista - Un luogo controverso dell'*Otello*—*Misura per misura;* fonti del dramma (la tragedia del Whetstone e la nov. 5, deca 8 degli *Ecatommiti* del Giraldi) —Il carattere della eroina nella tragedia, nella novella e nel dramma—Il duca di Vienna e Giacomo I - Angelo, tipo del puritano—La clemenza, secondo lo Shakspeare Shakspeare e la critica scientifica.

In Francia e in Italia, ove la vita e le opere dello Shakspeare sono conosciute da poco più di un secolo, i biografi, i commentatori e i critici si sono limitati, fin qua, a considerare e studiare il genio del grandissimo poeta inglese solo dal punto di vista del valore artistico e della rigenerazione letteraria e drammatica. Invece, in Inghilterra, in Germania e nell'America i più insigni filosofi, medici e giuristi hanno illustrata la mente titanica di William Shakspeare per metterne in luce la vastità del sapere e la potenza intuitiva nel campo delle scienze positivistiche, specialmente in quello della filosofia naturale e giuridica, dell'antropologia criminale e della freniatria. I tedeschi, sopra tutto, con la curiosità critica e lo spirito di investigazione che li distingue, sono piombati come un sol uomo sull'autore dell'*Amleto* e hanno cavato dai suoi poemi, dai suoi sonetti, dalle sue trage-

die, dalle sue commedie, da' suoi drammi una psicologia, una filologia, una filosofia, una scienza di Stato. Essi dicono, e s'ingegnano a provare in mille modi diversi, che ogni lavoro dello Shakspeare contiene la dimostrazione di una verità morale e di un problema scientifico. Per alcuni di essi lo Shakspeare è da mettersi tra i precursori della teorica dell'unità e della correlazione delle forze fisiche e, indirettamente, dell'evoluzionismo in biologia; per altri è da considerarsi, insieme al Talesio e a Giordano Bruno, fra i divulgatori della dottrina dell'indistruttibilità e del circolo perenne della materia e della forza. Per Horn e Kreyssig, Porzia (*Mercante di Venezia*) è nientemeno che una professoressa di diritto e di procedura civile e penale, come per altri Polonio (*Amleto*) è un alienista e un psichiatra che può dare dei punti ai Lombroso e ai Ferri, e Orazio (*Amleto*) uno spettrologo della forza di Mesmer e di Cagliostro, e Angelo (*Misura per Misura*) un criminalista capace di battere in breccia, specie in tema di *delicta carnis*, il Beccaria, il Carrara, i membri del celebre congresso antropologico-criminale di Bruxelles del 1892 e tutti i membri possibili e imaginabili dei congressi futuri d'Europa e del mondo. Per Gervinus il *Mercante di Venezia* è una requisitoria contro la passione del danaro, contro l'usura e contro gli ebrei. Per Ulrici e per Jhering esso è la illustrazione del principio *summum jus summa injuria.* Che sarebbe avvenuto se il re del Marocco, indovinando l'enigma di Porzia, avesse obbligato costei a sposarlo? *Quid si Shylock libram carnis de Antonii corpore detraxerit?* Se lo Shakspeare, come nota ragionevolmente il Filon, si è proposta la risoluzione di questi bei problemi giuridici, bisogna confessare che egli ha raggiunto molto male il suo scopo, perchè l'Inghilterra ha impiegato la bellezza di duecento cinquanta anni a indovinare la sua intenzione e ha dovuto anche

attendere pazientemente che un magister di Heidelberg si decidesse a spiegarle il mistero in un latino barocco da collegio.

In Italia, ove non s'è ancora pubblicata un'opera biografica, critica ed estetica sullo Shakspeare degna dell'altissimo soggetto, un dotto professore di medicina legale, il dottor Giuseppe Ziino dell' Università di Messina, ha voluto e saputo condensare in un volume di 193 pagine, notevole per originalità e per acutezza, tutta la sua ammirazione scientifico-letteraria per il grande poeta inglese e, studiando la personalità etica e il teatro del colosso dell'Avon dal punto di vista medico-psicologico e giuridico (1) è venuto, su per giù, a queste conclusioni:

che lo Shakspeare possiede tutte le caratteristiche per le quali si distingue la famiglia antropologica dei genî: (energia, perseveranza, coraggio, precocità di sviluppo psichico, vastità di cognizioni, forza di sintesi, impetuosità di carattere, sentimento vivo della natura, suprema originalità, misura sapiente nell'adoperare il meraviglioso, temperanza nel mescolare alla descrizione del brutto e del vigoroso, quella del leggiadro e del buono, amore immenso dei contrasti, sentimento vivo del reale);

che egli non ha alcuno dei contrassegni fisici e psichici onde si qualificano i grandi alienati (Harrington, Haller, Ampère, Baudelaire, Augusto Comte, Cardano, Tasso, Beethoven e altri);

che, tuttavia, non va esente da eccentricità passionali compatibili col funzionamento normale di quei centri del suo cervello da cui si sprigiona tanta e così vivida luce di poesia e di arte;

che egli divina, in filosofia, i più fecondi ed alti veri del positivismo scientifico moderno;

---

(1) Giuseppe Ziino, *Shakspeare e la scienza moderna*, Palermo, Alberto Reber 1897, cit.

[illegible] più completo della parola;

che mostra ne' suoi lavori vedute scientifiche di ontogenia addirittura sbalorditive;

che, nell'*Amleto*, (atto IV, sc. III, atto V, sc. I), antecipando le idee degli Eleatici, dei sensisti del secolo XVII e XVIII, del Lamarck, di Goethe, di Ocken, e d'altri, e seguendo sempre un lungo e stringato processo di analisi, egli afferma la dottrina della indistruttibilità e del circolo perenne della materia e della forza;

che nell'enunciare le verità della scienza, egli ha quella stessa visione piena, chiara e precisa che posseggono i più insigni cosmologisti moderni;

che, senza nemmeno avvedersene, egli prese a Lucrezio (*De Rerum Natura*, *III*), il concetto scientifico della materialità dell'anima, dell'accrescersi di questa insieme al corpo e dell'affievolirsi dello spirito in ordine all'involuzione degli elementi staminali dell'organismo (*Amleto*, atto I, sc. III e IV);

che, in un altro luogo dell'*Amleto* (atto V, sc. I), egli ci insegna quali siano realmente i capi dell'atto morale e come si svolga la dinamica psico-fisica delle azioni umane;

che egli magnifica, nell'*Otello*, (atto I, sc. ultima), nell'*Amleto* (atto IV) e altrove, la potenza della volontà dell'uomo contro la teoria del libero arbitrio dei metafisici e della libertà d'indifferenza dei teologi;

che, finalmente, sulla influenza del mondo ultrasensibile, sulla esplicazione del rimorso, sui sogni rivelatori, sulle analisi del delitto e del periodo predelittuoso, sul *jus strictum* e sull'*equitas*, sul diritto, il crimine e la pena, sulle colpe carnali, sulle varie forme della delinquenza, della pazzia, le sue varianti e i criterî per diagnosticarla, sui rapporti genetici tra passione e follia, sulle

ossessioni demoniache, sulle allucinazioni, sulle illusioni, sulle tristimanie, sulle amentie acute, sulle misantropie, sulle demenze agitate, sulle eccitazioni morbose, sulle nevrosi isteriche, sulle debolezze cerebrali, sulle fissazioni, sulle paranoie sistematizzate, sulle forme cliniche dell'aberrazione mentale, sulla terapeutica della pazzia, sulla pazzia simulata e dissimulata, sull'alcoolismo e sull'idiotismo, le tragedie, i drammi e le commedie dello Shakspeare offrono quel che c'è di più vero, di più positivo, di più sperimentale e di più generalmente accettato in materia di filosofia, di psicologia, di giurisprudenza, di freniatria e di antropologia criminale.

Non è qui luogo di discutere una a una tutte le ingegnose considerazioni medico-psicologiche del prof. Ziino. Diciamo solamente che, specie per quel che riguarda la delinquenza e le malattie mentali, egli ha provato, col testo dello Shakspeare alla mano, la verità piena di molta parte delle sue asserzioni. Notevole, nuovo e accettabilissimo il giudizio del prof. Ziino sulla personalità etica e sullo sdoppiamento della coscienza di Amleto. Non siamo, invece, d'accordo con lui, come non lo siamo, del resto, con l'Ulrici (1) e col Forlani (2), nel credere che lo Shakspeare abbia voluto, nelle scene giudiziarie del *Mercante di Venezia*, del *Molto strepito per nulla* e del *Misura per Misura*, esprimere in qualche modo la sua opinione intorno al concetto del diritto o alle relazioni tra il *jus summum* e l'equità, o alle funzioni socialistiche della pena.

E tanto meno crediamo che, scrivendo il *Mercante di Venezia*, il poeta inglese abbia inteso di accostarsi, molto

(1) *Shakspeare 's dramatische Kunst*, Leipzig 1868-1874.

(2) *La lotta per il diritto, Variazioni filosofico-giuridiche sopra il* " Mercante di Venezia " *e altri drammi di Shakspeare*, Torino 1879.

o poco, al dramma a tesi. Egli ha trovato, evidentemente, nelle *Gesta Romanorum*, nella storia dei ss. Barlaam e Giosafatte, nel *Pecorone* (nov. 1, giorn. 4) e nel *Decameron* (nov. 1, giorn. 10), il racconto di alcune avventure puerili; l'intreccio scucito di poche scene episodiche, le linee e i contorni di qualche figura appena sbozzata e, raccogliendo e congiungendo, con la sua arte maestra, le fila sparse degli avvenimenti e dei caratteri, senza alcuna preoccupazione filosofica o giuridica, è riuscito a dar forma poetica e corpo e vita a un dramma che si deve considerare tra i suoi migliori, nel quale i critici tedeschi e i giureconsulti cercano e scoprono una quantità innumerevole di assiomi e di problemi legali, ma in cui noi non sappiamo proprio vedere che quel che ci vede il Carcano, cioè la vivace e bizzarra pittura di una vita tutta italiana che si svolge sotto il cielo incantevole di Venezia, in mezzo al respiro della vasta marina. E quando compaiono, un dopo l'altro, i personaggi del dramma, i ricchi mercanti, la fanciulla ebrea, il vecchio usuraio Shylock, lo spensierato e prodigo Antonio, il fatuo Bassanio, i principi moreschi, la bella ereditiera e il domestico sfrontato e licenzioso, si direbbe di essere a Rialto, o sotto le Procuratie, là, in quella meravigliosa piazza di San Marco che offre agli italiani e agli stranieri di ogni parte del mondo il ritrovo più pittoresco e più geniale e che, secondo alcuni, lo Shakspeare dovette vedere fra gli anni 1586 e 1590.

S'intende che quelli che dicono che lo Shakspeare visitò Venezia non danno, nè possono dare, alcuna prova della loro asserzione, ma si ostinano semplicemente a credere che, nella sua qualità di sperimentalista, il grande poeta inglese non possa non avere studiato dal vero i documenti umani e i costumi che, con tanta verità e tanto colore locale, ritrae nel *Mercante di Venezia.* Noi

ci limiteremo a osservare due cose. Prima di tutto e dopo tutto non era stata ancora inventata quella letteratura randagia che costrinse Emilio Zola a fare un viaggio a Lourdes e a Roma per scrivere due de' suoi più recenti e meno notevoli romanzi. In secondo luogo lo Shakspeare non aveva minimamente bisogno di andare sino a Venezia per cercare i lineamenti del suo Shylock. E non ne aveva bisogno, e perchè era William Shakspeare e perchè l'originale dell' ebreo Shylock esisteva anche a Londra, anzi, nel 1590, precisamente a Londra, presso la corte, ove godeva grande autorità e molto favore.

È noto, infatti, che nel 1880 un erudito inglese, il signor S. L. Lee, credette di avere scoperto, fra le carte polverose degli archivi di Stato, le fedi di vita e di morte di questo ebreo, certo Rodrigo Lopez; che il Lee rese pubblica la sua scoperta in un articolo del *Gentleman's Magazine* intitolato *L'originale di Shylock* (The original Shylock); e che da questo articolo si seppe come qualmente il Lopez, involto, per opera del conte di Essex, che aveva le sue buone ragioni di odiarlo e temerlo, in una cospirazione politica, fosse condannato a morte, coperto di contumelie e giustiziato tra le risa e gli applausi della folla. Notizie più particolareggiate di questo presunto originale di Shylock le dà il Chiarini nella sua monografia *Il giudeo nell'antico teatro inglese* (1) alla quale rimandiamo ben volentieri i lettori. Essi vi troveranno anche un'analisi felicissima e molto acuta del *Mercante di Venezia* dello Shakspeare e dell'*Ebreo di Malta* di Marlowe. E vi troveranno, a pagina 87, queste parole a cui noi sottoscriviamo pienamente: « Ricavare dai drammi dello Shakspeare alti insegnamenti di morale e teoriche di filosofia più o meno probabili, potrà essere,

---

(1) *Nuova Antologia*, fasc. XIII, 1 luglio, Roma 1892 (cit. nel 1 vol.).

anzi è, un nobile esercizio intellettuale, ma non so se sia il miglior modo di interpretare quei drammi. I personaggi di essi, dopo tutto e anzi tutto, sono uomini e donne di carne e d'ossa, che pensano, sentono e operano secondo le leggi eterne della natura; e come tali bisogna studiarli, chi voglia penetrare gl'intendimenti veri del poeta ».

Messa così da parte ogni sofisticheria e ogni astruseria filosofica e giuridica, e non dato, e tanto meno concesso, che lo Shakspeare abbia inteso di fare, col suo dramma, il processo al danaro, o al capitale, o agli ebrei, o al *jus summum*, dobbiamo studiare il *Mercante di Venezia* dal doppio punto di vista della sua eccellenza artistica e della sua rappresentabilità scenica. E anche qui cediamo, per altre poche linee, la parola a Giuseppe Chiarini. « Chi non ha veduto, egli chiede, in qualcuna delle tante edizioni illustrate dello Shakspeare una di quelle brutte figure con le quali gli illustratori hanno inteso di rappresentare Shylock?.... Il corpo magro e ricurvo nasconde le sue forme in una rozza ceppa, che una fascia del medesimo panno cinge alla vita; dalle maniche larghe spioventi pendono inerti le braccia, come fossero di legno; la barba lunga, appuntata, arruffata, accarezza colle estreme punte la cintura del vestito, lasciandovi i segni di sue carezze; i capelli radi, sconosciuti al pettine, si azzuffano sulla nuca, scappano dietro le tempie; dietro le tempie di quella povera testa, che già avvezza ad inchinarsi in segno di ossequio schernitore, ora è poggiata sul petto, in atto di abbattimento supremo. In questa tradizionale figura dell'abborrito giudeo, che tutti gli illustratori dello Shakspeare riproducono con poche e leggere variazioni, mi par di vedere, non so perchè, il ritratto del povero Lopez quando era condotto al supplizio.......... L'*Ebreo di Malta* è quasi la

profezia della tragica fine che aspettava il dottore ebreo; il *Mercante di Venezia* è, sotto una forma diversa, la rappresentazione e la futura vendetta della fatale ingiustizia ond'egli fu vittima (1) ».

Che cosa pensasse lo Shakspeare di questa ingiustizia e del vero martirio a cui andarono soggetti gli ebrei, in Inghilterra e altrove, sino al tempo suo, è molto facile dire. Credente tollerantissimo e uomo di cuore, il poeta inglese non poteva dividere in alcun modo, il pregiudizio dei cristiani contro la razza semitica. Basta leggere le parole che egli pone, qua e là, sulla bocca di Shylock per comprendere che egli non ha voluto fare dell'ebreo del suo dramma quell'oggetto di abborrimento e di scherno e quel tipo di uomo deforme fino al grottesco e scellerato fino all'impossibile che il Marlowe ha incarnato in Barabba.

Di Shylock lo Shakspeare ha fatto un uomo che pensa, che ha un'anima, che agisce, che sente le offese, che sa rintuzzare gli insulti e le beffe, e a cui lo stigma di giudeo non toglie nemmeno un briciolo della sua attività di mente e de' suoi impulsi passionali.

«—Signor Antonio, dice egli al mercante di Venezia, molte e molte volte a Rialto voi mi avete maltrattato a cagione dei miei danari e del mio guadagno; tuttavia ho sopportato ciò stringendomi pazientemente nelle spalle, perchè il soffrire è la divisa di tutta la nostra tribù. Voi mi avete chiamato miscredente, scannatore, cane; avete sputato sulla mia zimarra di ebreo; e tutto questo per l'uso che fo di ciò che è mio. Benone; ora pare che abbiate bisogno del mio aiuto; voi venite da me e dite : Shylock, vorremmo danaro; voi dite così, voi che avete scaraventato sulla mia barba i vostri sputacchi,

---

(1) *Nuova Ant.*, fasc. cit., pagg. 65-66.

che mi avete cacciato a pedate, come caccereste dalla vostra soglia un cane rognoso!..... Che cosa debbo dirvi io? Può un cane prestare tremila ducati? ovvero, inchinandomi fino a terra, vi risponderò, col tuono di voce di uno schiavo, tremante per la paura, e osando appena parlare: Mio buon signore, voi sputaste sopra di me mercoledì passato; voi, il tal giorno, mi cacciaste a pedate; un'altra volta mi chiamaste cane; e per queste cortesie, ecco, io vi presterò tutto il danaro che mi chiedete? (1) ».

A queste parole Antonio si stringe nelle spalle e risponde che, probabilmente, seguiterà a dare all'ebreo gli stessi titoli, a sputargli addosso, a cacciarlo a pedate. E l'ebreo, di rimando: « — Sta bene, io vi presterò il danaro e senza interesse: soltanto voi, signor Antonio, mi firmerete un foglio, nel quale, così per bizzarrìa, sarà detto che se quella tal somma di danaro non mi sarà restituita quel tal giorno in quel tal luogo, la multa che voi mi dovrete, sarà una libbra della vostra bella carne, da togliersi in qual parte del vostro corpo mi piacerà ». E il mercante accetta dicendo: « In fede mia va bene..... Un mese prima che l'obbligazione scada, avrò incassato nove volte tanto il danaro occorrente » (atto I, sc. III).

Questa favola della multa di carne non ha alcuna apparenza di verità. Nella III delle XII Tavole è scritto: *Tertiis mundinis partis secanto; si plus minasve secuerint ne fraude esto.* In forza di tale legge i creditori di un debitore moroso potevano ridurlo a brani e dividersene le parti scuoiate e squartate. Non sembra però che questa barbara sanzione sia mai stata tradotta in atto. E tanto meno è da credersi che lo Shakspeare e i suoi contem-

---

(1) « Signor Antonio, many a time and oft
In the Rialto you have rated me..... »
(*The Merchant of Venice*, act. I, sc. III)

poranei credessero verosimile l'esecuzione di quella legge presso la repubblica di San Marco o altrove. Ma, la inverosimiglianza, diciamo anzi l'assurdità dell'episodio che pur costituisce la parte più patetica del dramma, non toglie nulla alla grandezza del carattere umano di Shylock e all' effetto scenico del *Mercante di Venezia.* Il tipo dell'ebreo odiato e odiatore, quale lo rappresenta lo Shakspeare, rende perfino possibile il contratto della libbra di carne, e dà senso e colore di verità a quel meraviglioso quarto atto che si svolge in una sala della Corte di giustizia, alla presenza del doge, e nel quale viene prima riconosciuto e poi dichiarato nullo il diritto del creditore vendicativo, perchè, come dice e sostiene calorosamente l'avvocato Porzia, se da una parte la validità del contratto fra il mercante cristiano e il giudeo non può essere oppugnata da alcuno, dall'altra una legge della repubblica di Venezia vieta a ogni straniero, non pur di versare il sangue di un cittadino, ma anche solo di attentare in qualsiasi modo alla sua vita.

Nel *Mercante di Venezia* ci sono tre drammi : l'idillio erotico di Porzia e Bassanio, l'odio tra Shylock e Antonio e gli amori di Lorenzo e Jessica, una figliuola ribelle che odia tutto ciò che suo padre ama e rispetta e adora tutto ciò che egli odia. Questi tre drammi si confondono in una azione sola e grandiosa, al vertice della quale sta Shylock, l'ebreo del medio evo e del tempo di Elisabetta e di Filippo II, ricco di tutto l'egotismo e di tutte le eccentricità affettive patologiche che sono sempre state le caratteristiche più notevoli delle vittime della persecuzione, dell'abborrimento e dello scherno pubblico.

Nel dipingere il carattere di Shylock lo Shakspeare non si è allontanato, a parer nostro, da quel processo minuto di analisi psicologica che gli fu guida e appoggio nella creazione di tanti altri caratteri umani veri e com-

piuti. Non crediamo, quindi, che egli, scrivendo il *Mercante di Venezia* abbia avuto fini giuridici o economici o morali particolari. E non crediamo nè anche che abbia voluto, come ritengono Francesco Hugo e altri, proporsi la difesa, la rivendicazione e la riabilitazione del giudeo oppresso. Saremo, forse, di vista corta; ma a noi pare che il grande poeta non abbia avuto, nel concepire il suo dramma, altra intenzione che quella di arricchire la sua magnifica galleria di un tipo di più; e poichè quel tipo lo aveva vicino a sè ed era tale da suscitare la curiosità del pubblico e da servir di centro a un lavoro scenico emozionante, egli creò Shylock, come già aveva creato Amleto, Otello e Romeo. E se egli ricondusse il mostro inverosimile di Cristoforo Marlowe alle proporzioni naturali dell'uomo, lo fece non già per commuovere gli inglesi sulla sorte infelice degli ebrei o per mostrare ai sudditi della regina Elisabetta che gli ebrei valevano meglio della loro fama, ma puramente e semplicemente perchè un William Shakspeare non poteva cadere nel doppio errore psicologico e storico che deturpa l'*Ebreo di Malta* e che fa di un individuo ragionevole, nato buono e sanamente costituito, il più pazzo fra i delinquenti e il più delinquente fra i pazzi, e di un ebreo, cioè di un uomo che abborre il delitto violento e il sangue e che sente come nessuno il vincolo e l'amore della famiglia, un sanguinario tipico e l'uccisore della propria figliuola.

Abbiamo detto che lo Shakspeare non poteva, in alcun modo, partecipare all'odio e al disprezzo che sentivano per gli ebrei i suoi contemporanei. Dobbiamo aggiungere che, in certi momenti, egli eleva anzi il carattere e il linguaggio di Shylock, attenua l'odiosità che pesa su lui, spoglia la sua parlata di quelle grette caratteristiche talmudiche, di quelle frasi caute e sentenziose e di quelle

apostrofi bibliche che danno ad essa un colore così spiccato di orientalismo e di semitismo e gli fa dire, con un vero scatto alto e drammatico :

«—Un ebreo non ha forse occhi? Non ha egli mani, un corpo, dei sensi, degli affetti, delle passioni? Non si nutre egli degli stessi vostri alimenti? non è ferito dalle stesse armi, non è soggetto alle stesse malattie, non è guarito dagli stessi rimedî, non è intirizzito dallo stesso inverno, non è riscaldato dalla stessa estate di un cristiano? Se voi ci colpite non mandiamo forse sangue? Se ci avvelenate, forse che non moriamo? Se ci offendete, forse che non ci vendichiamo?.... (1)».

Ma altro è rialzare il carattere e il linguaggio dell'eroe di un dramma e non dividere, quando si ha nome Shakspeare, i pregiudizî del volgo contro una razza che ha il vanto, difficilmente superabile, di aver dato al cristianesimo il più gran cuore che mai sia comparso sulla terra— il cuore di Gesù Cristo—altro è tentar di difendere, rivendicare e riabilitare, innanzi al 1600, la nazione che ebbe, non sappiamo se la vergogna o la sciagura, di non comprendere a tempo chi fosse, quanto valesse e di quanto si erigesse sopra i figli d'Israele, presi uno a uno e tutti insieme, il figliuolo divino di Maria.

Forse c'inganniamo, ma è nostra convinzione che lo Shakspeare, pure non odiando il paria giudaico e tentando anzi di dare al suo Shylock un'anima umana e una ragione umana di vendetta e di delinquenza, non abbia saputo nè voluto nascondere il senso di repugnanza che provava, se non per gli ebrei in genere, almeno per gli ebrei del secolo di Cristo che crocefissero il Redentore e per quei loro discendenti che giustificarono il de-

(1) «.....Hath not a Jew eyes? hath not a Jew hands,.....?» (act. III, sc. I).

litto con sofismi ipocriti di lettera e di dogma. Questa repugnanza del poeta, scevra di pregiudizî banali e giustificabile in un credente del secolo XVI, si manifesta, come per caso, e in un momento di ispirazione appassionata, nelle parole che pronuncia Otello prima di scannarsi, alla presenza degli inviati del doge. «...Dovrete parlare di uno, dice il Moro, la cui mano, come quella *dell'infame giudeo*, gettò via la perla più ricca di tutta la sua tribù;

> of one, whose hand,
> like *the base Judean*, threw a pearl away,
> richer than all his tribe (1)».

Alcuni editori dello Shakspeare leggono, veramente, *the base Indian*, il vile (l'infame) indiano, ma le lezioni critiche più autorevoli non accettano questa variante, che non c'è, infatti, nessuna ragione di accogliere a preferenza di quella che sembra la sola e la più logicamente autentica. Di indiani che hanno gettato via perle di gran valore ce ne saranno stati magari cento e mille. Nessuno di essi però è rimasto celebre e popolare nella storia del mondo, mentre invece sono celebri e popolarissimi l'Erode ebreo che, in un impeto di gelosia cieca come quella di Otello, uccise Marianna, sua moglie innocente, e quell'altro ebreo della leggenda che, non potendo ricavare da una sua perla ricchissima l'immenso prezzo che ne voleva, piuttosto che cederla per un prezzo minore, la gettò via. Ci sono quindi tutte le buone ragioni per ritenere che lo Shakspeare abbia fatto realmente allusione nell'*Otello* all'*infame giudeo* (o ebreo) e non *all'infame* (o vile) *indiano*. Ma a quale delle due

(1) atto V, sc. II.

leggende ebraiche intese egli di alludere? Il parere dei critici è qui molto discorde. Alcuni non dubitano che lo Shakspeare volesse riferirsi ad Erode; altri dicono che voleva, con le parole del Moro, richiamare l'episodio dell'ebreo della perla. Notiamo, per debito di cronisti, che i primi hanno dalla loro parte il fatto, tutt'altro che insignificante, della pubblicazione e della rappresentazione avvenute a Londra nel 1613, cioè durante la vita del poeta, di una tragedia commoventissima di lady Elisabetta Carew dal titolo *Marianna, la bella regina di Giudea.*

Per parte nostra scartiamo risolutamente l'interpretazione, affatto arbitraria, del *base Jndian*, ma non stiamo nè coi critici che credono all'allusione ad Erode, nè con quelli che vogliono che il poeta si sia riferito all'ebreo gettatore della perla. Per noi come, del resto, per B. Laroche e per altri insigni studiosi dello Shakspeare, l'autore del *Mercante di Venezia* ha inteso di alludere, nel celebre e controverso luogo dell'*Otello* alla nazione ebraica che fece morire sulla croce il Messia. La « più ricca perla della tribù» (israelitica) è, e non può essere altri, che Gesù, il grande figlio d'Israele, immolato dal suo stesso popolo e deificato dal cristianesimo.

Noi vorremmo rivolgere ai critici e ai commentatori che credono all'allusione ad Erode o all'ebreo della perla queste due semplicissime domande : Vi par supponibile che, nell'ora più solenne e più augusta della vita, sul punto di dare un addio eterno alla gloria, alla fortuna, alle speranze, al mondo, un uomo come Otello possa richiamare freddamente alla sua memoria una vieta leggenda, o un racconto puerile letto in qualche libro di fiabe, o appreso dalla viva voce di un maestro? E non è, invece, più probabile e più verosimile, che nel momento supremo in cui la sua anima sta per separarsi

dall'involucro mortale, il Moro di Venezia, credente e cristiano, corra col pensiero, spoglio oramai di ogni rimembranza e lusinga terrena, al Dio redentore e giusto che si è sacrificato in terra per gli uomini e al cui cospetto egli, l'uxoricida, si accinge volontariamente a comparire?

Chi vede nel dramma *Misura per Misura* il proposito del poeta di esprimere le sue idee intorno ai problemi giuridici riguardanti i delitti di libidine e le sanzioni di legge relative ad essi, dovrebbe, per essere logico, ammettere il proposito medesimo negli autori dei due componimenti dai quali lo Shakspeare trasse l'orditura e i caratteri principali del suo lavoro, cioè in quel Whetstone che scrisse la tragedia *Promus e Cassandra* e in quel G. B. Giraldi Cintio, fonte diretta e comune dèl Whetstone e dello Shakspeare, che compose la novella intitolata : *Juriste è mandato da Massimiano imperadore in Ispruchi, ove fa prendere un giovane violatore di una vergine e condannalo a morte. La sorella cerca di liberarlo : Juriste dà speranza alla donna di pigliarla per moglie, e di darle libero il fratello. Ella con lui si giace : e la notte istessa Juriste fa tagliar al giovane la testa, e la manda alla sorella. Ella ne fa querela all'imperadore; il quale fa sposare ad Juriste la donna, poscia lo fa dare ad essere ucciso. La donna lo libera, e con lui si vive amorevolissimamente.*

Basta leggere il titolo di questa novella, che è la 5ª (deca 8ª) degli *Ecatommiti* per capire subito che razza di eroina sia quell'Epitia che « vive amorevolissimamente » con l'uomo che ha fatto tagliar la testa a suo fratello. Ma basta anche avere solo un po' di dimestichezza con lo Shakspeare per indovinar subito che, pas-

sando dalla novella nel dramma, l'eroina dello scrittore italiano ha dovuto necessariamente cambiare fisonomia e natura. Il poeta inglese conosceva troppo bene il cuore umano per ripetere l'errore del Giraldi, il quale stima verosimile e credibile che una giovanetta, tutta cuore e sensività, s'induca ad amare un fior di canaglia, anche più spregevole dell'Angelo shakspeariano. Lo stesso Whetstone, che pure non è di palato fino, trovando ripugnante il matrimonio dell'assassino con la sorella della sua vittima, salva, mediante uno stratagemma romanzesco la vita del giovane e attenua per tal modo la tragicità della situazione e la eccezionalità dei caratteri drammatici.

La devozione simpatica che lo Shakspeare professa alle donne in genere non gli consente di accettare nè lo scioglimento immorale della novella del Giraldi, nè quello riveduto e corretto, ma pur sempre equivoco, della tragedia del Whetstone. Perciò egli, non solo non può risolversi a disonorare la giovane Isabella, nemmeno con un sacrifizio eroico, ma non vuole nè anche che ella divenga moglie di quel magistrato prevaricatore che, senza tanti complimenti e tante perifrasi, le ha detto: abbandonatevi al giudice che ha il potere di condannare o di assolvere, e vostro fratello, quantunque colpevole, vivrà. Libera di scegliere tra la vergogna e un dolore crudelissimo, Isabella sceglie il dolore ed esce vittoriosa da una prova che avrebbe certamente scossa una tempra meno energica della sua. Le proposte indegne del ministro Angelo, innamorato del suo volto e del suo corpo (atto II, sc. IV), e le preghiere di Claudio, suo fratello, che ha paura della morte e la supplica di salvarlo a prezzo del suo onore (atto III, sc. I), non smuovono la giovane dal suo proposito di resistenza. Ella darebbe la vita per salvare il suo più caro parente, ma a quella salvezza non

sacrificherà mai e poi mai la sua castità. Isabella è, come si vede, una di quelle virtù dignitose e austere che non ispirano che una ammirazione fredda. È pudica, onesta, infelice come Imogène e come Desdemona, ma le sue parole alte e solenni e il suo atteggiamento da matrona non risvegliano nell'animo quei sentimenti delicati e patetici che suscitano le due gentili eroine del *Cimbelino* e dell'*Otello*. Mancano, insomma, ad Isabella le note più squisite e più seducenti della femminilità: la grazia e la dolcezza.

In quel duca di Vienna, che sembra il rappresentante della clemenza sovrana e che fa volgere il dramma al lieto fine della commedia, alcuni critici scorgono il ritratto di Giacomo I, salito sul trono d'Inghilterra l'anno stesso in cui il poeta scrisse il suo lavoro e un anno prima che fosse rappresentato. Non è impossibile che lo Shakspeare abbia fatto per Giacomo quel che già aveva fatto per Elisabetta. A ogni modo la superiorità di carattere che egli accorda al duca sopra un uomo dello stampo di Angelo non fornirebbe, crediamo, un elemento sufficiente per accusare il poeta di parzialità e di servilismo. Chi sia veramente il ministro Angelo e quale tipo egli incarni nella storia dell'Inghilterra, non è chi non veda a colpo d'occhio. Con esso lo Shakspeare ha voluto trascinare sul teatro e, nel tempo stesso, mettere alla berlina, il puritano duro e ipocrita che credendosi tetragono a tutte le passioni della carne e del sangue, non trova scusa per le colpe di alcuno e, dall'altezza della sua austerità insolente e della sua orgogliosa insensibilità, precipita, a un tratto, nel delitto e si mostra quello che è realmente: uomo debole e caduco sino alla più piccola parcella del suo essere. Quel ministro, riverito come un santo, che abusa turpemente del potere, quel giudice impeccabile e inflessibile che vuol barat-

tare la testa di un condannato contro il corpo di una bella donna, quel casto Giuseppe che diventa, a un tratto, il peggiore dei libertini, e quel libertino che, per non essere còlto in flagrante di impudicizia, si fa traditore e omicida, è una delle più superbe figure di criminale di occasione che siano mai uscite dal pennello di un ritrattista e dalla mente di un poeta tragico.

La conclusione di *Misura per Misura* ricorda l'epilogo del *Mercante di Venezia* e mostra la superiorità della clemenza sul rigore. Angelo, che meriterebbe la morte per avere abusato del suo ufficio, tentando di sedurre Isabella e di far uccidere Claudio, trova in una delle sue stesse vittime, un intercessore benigno. « .....Lo splendore che circonda i grandi, dice Isabella, come già Porzia al doge di Venezia, la corona del monarca, la spada della giustizia, il bastone del maresciallo, la toga del magistrato, nulla di tutto ciò sta così bene all'uomo come la clemenza (1) ».

Quest'apoteòsi dell'equità e molti altri nobilissimi pensieri che si potrebbero raccogliere, a ogni tratto, nel dramma e che scaturiscono direttamente dal cuore del poeta, diedero argomento alle discussioni più accademiche che utili di quegli scrittori che, studiando il *Misura per Misura* dal punto di vista antropologico e legale, spinsero il loro dotto entusiasmo per il tragico inglese sino a dichiarare, con la maggiore serietà di questo mondo, che quel che dicono taluni personaggi del dramma shakspeariano risponde agli ultimi portati della scienza criminologica (2) e alle idee cui s'ispirarono i più insigni

---

(1) « ....Well believe this,
No ceremony that to great ones' longs,
Not the kings' crown, nor the deputed sword... ». ecc.
(*Measure for Measure*, act. II, sc. II).

(2) Ulrici, Kreyssig, Forlani cit.

giuristi moderni e le assemblee politiche chiamate ad esaminare e a discutere i codici penali delle varie nazioni (1). Il che dimostra che, dal giorno in cui si scrivevano sullo Shakspeare delle ammirevoli critiche estetiche a oggi, si è fatta molta strada e che, in materia di letteratura shakspeariana, non solo i Johnson, i Lessing, i Goethe, e gli Schlegel, ma anche i Guizot, i Villemain, i Lamb, gli Hazlitt, i Victor Hugo, i Coleridge e i Carlyle sono diventati ferravecchi. Gli scienziati tedeschi si sono ormai impadroniti del colosso dell'Avon, gli hanno ficcate le unghie dentro le carni e non è presumibile che se lo lascino scappare così presto di mano. Essi ne hanno già fatto un demonologo, un psichiatra, un alienista, un clinico, un criminalista, e sono sulla via di farne un sociologo, un economista e un uomo di Stato, sul taglio di Gladstone e Bismarck buon'anime loro.

(1) Zlino, op. cit.

CAPITOLO IV.

LA CRITICA DI SHAKSPEARE - SHAKSPEARE O BACON?

La gloria dello Shakspeare, in Inghilterra, sotto i due primi Stuarts, la Repubblica il Protettorato, la Restaurazione e la casa d'Hannover - Gli editori e i critici inglesi e americani del poeta Che cosa è oggi lo Shakspeare per gli inglesi Lo Shakspeare in Germania; i critici tedeschi del poeta – Critici e ammiratori dello Shakspeare in Francia - Lo Shakspeare in Italia; quel che pensavano dello Shakspeare il Metastasio, il Goldoni, il Baretti, il Calzabigi, il Monti e il Manzoni – Traduttori, critici e attori italiani dello Shakspeare—La paternità delle opere dello Shakspeare e la teoria bacon-shakspeariana – Chi scrisse Shakspeare? - Miss Delia Bacon e la sua scuola—Baconiani e shakspeariani - La signora Pott e il *Promus* di Bacon Il *Gran Crittogramma* del Donnelly—Caratteri differenziali tra il genio di Shakspeare e il genio di Bacon – I metodi critici dei baconiani—La mirabolante scoperta del signor Bormann di Lipsia e la pretesa dimostrazione storica della teoria bacon-shakspeariana (1897-98).

La storia della critica o, meglio, della letteratura di Shakspeare comincia con gli elogi di Francesco Meres (*Treasure of mind*, London 1598), di L. Digges e di Ben Jonson (*Necrologies*, 1616). Dal 1616, anno della morte del poeta, alla esecuzione di Carlo I (1649), la fama e la popolarità dello Shakspeare in Inghilterra durarono ininterrotte. La Repubblica e il Protettorato, che chiusero i teatri, fecero dimenticare, per circa un decennio, le opere del tragico di Stratford. La Restaurazione monarchica concesse l'apertura di due sale di spettacoli, con pubblico ristretto e scelto: la sala di Drury-Lane, diretta da Killigrew e quella di Lincoln' s Inn diretta da Davenant. I critici Rymer e Samuele Pepys e gli impresari teatrali, servi del re e della corte, dichiararono che i drammi dello Shakspeare mancavano di regolarità e di

correttezza, che non si potevano rapp[illegible] sognava, invece, importare dalla Francia la moda e il gusto della tragedia classica. Tuttavia Davenant e Nahum Tate rimaneggiarono, e fecero rimaneggiare dal duca di Buckingham e da lord Landsdowne, alcuni lavori del grande poeta, segnatamente *Re Lear*, *Riccardo II*, la *Tempesta*, *Giulio Cesare* e il *Mercante di Venezia* e li presentarono, mutilati e deturpati, al pubblico elegante di Drury-Lane e di Lincoln's Inn il quale, in grazia delle correzioni e delle amputazioni subite, fece ad essi oneste e liete accoglienze.

Il grande secolo della regina Anna, suggestionato dalle idee della critica francese, non manifestò sempre per lo Shakspeare quella schietta e unanime ammirazione cui egli aveva diritto. Dryden e Addison lo celebrarono e cercarono d'imitarlo, il primo nella *Cleopatra*, l'altro nel *Catone*. Samuele Johnson curò una edizione delle sue opere, Betterton, il più illustre attore del tempo, interpretò, con intelletto d'amore e con esito addirittura trionfale, i personaggi di Otello, Amleto, Macbeth, Giulio Cesare e Falstaff, ma la grande maggioranza degli scrittori del secolo XVIII o non tennero il colosso della loro letteratura in quel conto che meritava, o lo censurarono, o non lo nominarono affatto. Il Pope, per esempio, lo lodò con misura e con riserbo, l'Evelyn non nascose il suo disgusto per l'*Amleto* e Gionata Swift non pronunciò mai il nome e, forse, non lesse mai le opere dell'immortale tragico.

Non così il popolo. Le tredici edizioni delle opere dello Shakspeare pubblicate a Londra dal 1709 al 1790 (1) trova-

(1) Ricordiamo, fra le più notevoli, le edizioni di Rowe, di Pope, di Theobald, di Hanmer, di Pope e Warburton, di Hugh Blair, di Steevens, di Samuele Johnson (Variorum) e di Malone.

rono fredda la critica e arcigni i poeti, sopra tutto i drammaturghi della scuola classica che temevano un risveglio dell'antico entusiasmo per il teatro che aveva formato l'attrattiva più potente e la gloria più autentica del regno di Elisabetta e di Giacomo. Ma, se i critici e i poeti fecero il viso dell'armi alla resurrezione letteraria e ufficiale del tragico dell'Avon, il popolo di Londra e delle contee non esitò un momento a dar mano a Davide Garrick nella sua opera di reintegrazione e di apoteòsi del genio shakspeariano. Il grande attore, con le sue meravigliose interpretazioni dei capolavori dello Shakspeare, aumentò il numero di quelli che leggevano i drammi del divino poeta e, sopra tutto, il numero di quelli che li comprendevano e, dopo averli compresi, li dichiaravano incomparabili. Il risultato de' suoi sforzi fu di ricondurre gli spettatori inglesi allo stato d'incantesimo in cui si trovavano quando Burbadge li fanatizzava recitando *Otello* o *Amleto.* E il giubileo di Stratford del 1769 non ebbe altro scopo che quello di proclamare pubblicamente e altamente la superiorità dello Shakspeare su tutti i drammaturghi antichi e moderni.

Si può dire che da quell'epoca in avanti la gloria dello Shakspeare è andata sempre crescendo, specie per merito della nuova scuola critica inglese e americana che coincide col periodo delle *Riviste*, delle *Letture* e dei *Magazines* e che innalzò il poeta a un grado anche più elevato di quello che egli occupava ai tempi di Elisabetta e dei due primi Stuarts.

Il *Corso* del 1818 di Hazlitt, gli studî di Carlo Lamb, i lavori critici, biografici e storici del Coleridge, del Drake, di Campbell, del Wheeler, del Dyce, del Payne Collier, del Knight, del Wise, del Hudson, dell'Emerson, del Grant White, del Furnivall, del Massey, di Mrs. Jameson, di Miss Lee, di Hamilton, di Ingleby, del Saintsbury, del

Walter, del Tyler, del Harrison, del Delius, del Halliwell Phillips, dell'Armitage Brown, del Saint-Baynes, del Furness, del Sidney Lee, del Gosse (*North American Review*, agosto 1898), del Wyndham (Londra 1898) e d'altri, gli annali, le miscellanee, le monografie, gli estratti e i documenti delle due *Società shakspeariane* della Gran Bretagna (1), i giudizî estetici del Carlyle, del Browning, del Tennyson e dello Swinburne, quelli etico-biografici del Madden e del Harris (1898) e le grandi edizioni critiche del 1863 (2) del 1891-92 (3) e del 1898 (4), restituirono definitivamente lo Shakspeare nella sua integrità nativa e fecero delle opere liriche e drammatiche del

---

(1) *Shakspeare Society* e *New Shakspeare Society*.

(2) *Cambridge-Shakspeare*. Gli editori, che corressero abilmente l'in-folio del 1623 dove esso era errato, fissarono alla loro opera il seguente disegno: « 1° Stabilire il testo sopra una compiuta collaborazione dei quattro in-folio e di tutte le edizioni in quarto dei drammi separati e delle successive edizioni e commenti; 2° Dare tutti i risultati di questa collazione nelle note a piè di pagina, ed aggiungervi gli emendamenti congetturali raccolti e suggeriti da loro stessi, o proposti dai loro corrispondenti, in guisa da mettere sotto gli occhi del lettore in una forma compatta il quadro compiuto dei materiali esistenti, sui quali il testo fu stabilito, e può essere emendato; 3° Per tutti i drammi dei quali esiste una edizione in quarto così diversa dal testo, che le varianti non possono essere date nelle note a piè di pagina, stampare letteralmente il testo dell'in-quarto in carattere più piccolo. di seguito al testo; 4° Numerare le righe in ogni scena separatamente, per facilitare i riscontri; 5° Aggiungere al fine di ogni dramma poche note per spiegare alcune varianti introdotte nel testo delle quali non può esser data sufficiente ragione nelle note a piè di pagina, per giustificare ogni deviazione dalle regole ordinarie, sia nel testo sia nelle note, e per illustrare alcuni luoghi di straordinaria difficoltà od importanza; 6° Stampare al seguito delle opere drammatiche, le poesie, secondo lo stesso sistema ».

(3) *The Works of William Shakspeare;* edited by William Aldis Wright, in nine volumes, London and New York, Macmillan and Co. 1891-97. Questa edizione non è che una semplice riproduzione di quella del 1863. Nei primi tre volumi sono stampate tutte le commedie, nel quarto e nel quinto le storie, nel sesto, nel settimo e nell'ottavo le tragedie e nel nono il *Pericle*, le poesie e le edizioni in quarto dei drammi separati. in carattere più minuto. L'ordine nel quale i drammi sono stampati, così in questa come nella prima impressione, è quello del primo in-folio. L'editore ha, naturalmente, tenuto conto di tutti i lavori critici sul testo dello Shakspeare pubblicati in questi ultimi anni dopo il 1866. (Vedi su questa edizione dello Shakspeare, la *Notizia letteraria* scritta dal Chiarini e inserita nella *Nuova Antologia*, fasc. 1°, 1° gennaio 92).

(4) *Furness edition*. L'undecimo volume di questa colossale edizione *Variorum* uscì nel 1898.

poeta dell'Avon la estrinsecazione più alta e più spiccata del genio inglese. E ciò che lo Shakspeare è oggi per gli inglesi lo disse Tommaso Carlyle, a Londra, il 12 maggio 1840, nella sua meravigliosa conferenza su *Dante e Shakspeare.* « Malgrado l'attuale decadenza dell'adorazione per gli eroi, dichiara l'illustre scrittore, osservate che cosa è divenuto, oggi, lo Shakspeare fra noi. Quale inglese creammo noi in questa terra, anzi quali milioni di inglesi, che noi non saremmo disposti a cedere piuttosto che perdere il solo cittadino di Stratford? Noi non lo venderemmo per un reggimento intero dei più alti dignitarî dello stato. Egli è ancora la cosa più grande che noi abbiamo saputo fare. Quale equivalente non saremmo noi pronti a dare piuttosto che lo Shakspeare, per conservare il nostro onore fra le nazioni straniere, e pel decoro della nostra famiglia inglese? Supponiamo per un momento che ci venisse fatta questa proposta: Inglesi, che cosa preferite cedere, l'impero delle Indie, o il vostro Shakspeare? Che cosa, dovendo rinunziare all'una delle due, vorreste non avere mai posseduto, l'impero indiano o lo Shakspeare? Sarebbe, veramente, assai difficile rispondere. Le persone del mondo ufficiale risponderebbero, naturalmente, con linguaggio ufficiale; ma noi, per conto nostro, liberi di rispondere, diremmo: impero indiano o no, noi non possiamo restare senza Shakspeare! L'impero indiano finirà un giorno, senza dubbio, mentre Shakspeare non morrà, ma resterà in eterno con noi; noi non vogliamo cedere il nostro Shakspeare! (1) ».

L'Inghilterra non può e non vuol cedere il suo Shakspeare, dice il Carlyle « anche astrazion fatta da ogni

---

(1) *Heroes, Hero-worship and the Heroic in History*, London 1841. Questa lettura del Carlyle fu tradotta, per la prima volta in italiano dal prof. Cino Chiarini (Firenze, Sansoni 1896).

idea di valore spirituale », anche considerando il poeta « solo come un possesso reale, venale, materialmente utile ». Perchè, nota egli, « il re Shakspeare rifulge, incoronato sovrano, sopra tutti gli inglesi, come il più nobile, il più gentile e il più forte vessillo di una nazione », e perchè nessun inglese può imaginarselo altrimenti « che radiante, su in alto, sopra tutto il gran popolo anglosassone, in America, nella Nuova Olanda, a oriente, a occidente, fino anche agli antipodi, anche fra mille anni ». (op. cit.).

Questo entusiasmo devoto che esce da ogni pagina e, quasi, da ogni parola dello studio del Carlyle sullo Shakspeare, s'accorda col sentimento schietto e spontaneo del popolo britannico e, insieme, col giudizio illuminato dei suoi migliori critici e poeti, i quali, da Johnson a Macaulay e da Milton a Tennyson, hanno mostrato d'intendere che la gloria del creatore di Amleto, infinitamente superiore alla gloria di Bacon, di Cromwell, di Newton, e di Nelson, è gloria che si riflette sulla vecchia e sulla nuova Inghilterra e che, irradiandosi da Stratford sull'Avon e dall'abazia di Westminster, avvolge nella sua luce folgorante ogni angolo della terra in cui vivono uomini inglesi e donne inglesi.

Un altro grande popolo sassone, il tedesco, ha cooperato efficacemente con l'Inghilterra e con l'America alla apoteòsi dell'opera shakspeariana. Diciamo anzi che mentre gli inglesi, anche i più audaci, si sono limitati a studiare il loro massimo poeta ne' suoi rapporti coi contemporanei e, in generale, con la letteratura della Gran Bretagna, i tedeschi, mettendo in relazione il teatro dello Shakspeare con tutta la storia dell'arte drammatica, stabilirono, o, meglio, decretarono : 1° Che le opere dello Shakspeare sono l'espressione più completa del genio mo-

derno; 2° Che si scoprono in esse molte più affinità col genio antico che non se ne trovino nelle timide opere degli scrittori di razza latina; 3° Che (quindi) la poesia moderna deve assolutamente procedere dallo Shakspeare come la poesia greca e latina procede da Esiodo e da Omero.

Bisogna notare subito, in omaggio alla verità, che la critica tedesca non ha emanato il suo triplice giudizio così come lo czar di tutte le Russie emanerebbe un *ukase* imperiale o la Sublime Porta un *iradé*. Essa ha cercato, anzi, di esporre, di chiarire, di discutere e di avvalorare le proprie opinioni con parecchie migliaia di articoli, di opuscoli, di monografie e di volumi che variano dai cento fogli di stampa alle dieci pagine, e dall'in-folio all'in-8° piccolo, e che vanno dalla *Dramaturgia* di Lessing, al *Saggio* di Herder, dal *Corso di letteratura drammatica* dello Schlegel, al *Wilhelm Meister* di Goethe, dagli studî del Gervinus, del Vischer e del dottor Ulrici di Halle alle pubblicazioni annuali della *Deutschen Shakspeare-Gesellschaft* (fondata a Weimar il 23 aprile 1854, sotto il patrocinio della granduchessa di Sassonia) e alle opere del Forscher, dell'Ettmüller, del Heine, del Grein, dello Zupitza, del Brink, del Wülker, del Krauss, del Brandl, del Brandes e del Koch.

Dal giorno in cui Gotthold Ephraïm Lessing scaraventò sul Voltaire (autore drammatico e critico dello Shakspeare) il suo terribile e schiacciante parallelo tra la *Semiramide* e l'*Amleto*, a oggi, la fama e la popolarità del tragico dell'Avon andarono sempre crescendo nella Germania e in tutto il mondo civile. Prima delle famose lezioni di Coleridge e delle letture di Lamb e di Hazlitt (1),

(1) Coleridge's *Lectures on Shakspeare* (1814); Lamb's *Essays on the tragedies of Shakspeare* (1811); Hazlitt's *Lectures on the dramatic literature of the age of Elizabeth* (1817).

Lessing, Goethe, Schlegel e Tieck (1) avevano completamente rinnovata la critica delle opere dello Shakspeare, il quale era già stato naturalizzato in Germania e dalla ammirazione degli spiriti vigorosi che provocarono il movimento letterario del 1770 e dalla imitazione delle sue opere per parte de' due più grandi poeti tedeschi e dalle splendide versioni tedesche delle sue tragedie e dei suoi drammi. I concittadini di Goethe, di Schiller e di Heine si sono talmente immedesimati col genio dello Shakspeare che se si chiedesse loro: dite qual'è il vostro più gran poeta, essi non esiterebbero a rispondere: William Shakspeare. E, dopo tutto, non direbbero una cosa molto irragionevole e molto stramba, perchè senza l'autore dell'*Amleto* non ci sarebbero forse stati nè l'autore del *Goetz von Berlichingen* e del *Wilhelm Meister*, nè quello dei *Masnadieri* e del *Wallenstein*. La scuola tedesca, erede delle idee di Tieck e dello Schlegel, ha innalzato William Shakspeare al grado di primissimo tra i poeti, e tutta la Germania è ormai d'accordo nel proclamare la santità e la inviolabilità del suo nome. Diciamo tutta la Germania perchè i sintomi di reazione manifestati in questi ultimi tempi dal Kreyssig e, più spiccatamente, dal Rümelin, non sono che proteste personali isolate, di cui i tedeschi non accennano a voler tener conto. Essi sono unanimi nel riconoscere e nel sostenere che lo Shakspeare è un dio, ma non lo sono ugualmente nell'attribuirgli le qualità divine per le quali si prosternano in legittima adorazione dinanzi a lui. Gli uni, come i hegeliani e specialmente come il Ronsencrantz, il Vischer (2) e il Bahr (3),

---

(1) Lessing, *Hamburgische Dramaturgie* (1767-1768); Goethe, *Wilhelm Meister* (1788-1790); Schlegel, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur*, (1809); Tieck, *Shakspeare* (1801).

(2) *Shakspeare in seinem Verhältniss zur Poesie*, 1844.

(3) *Shakspeare's dramatische Kunst*, cit. Leipzig 1874.

applicano alle opere del poeta inglese le leggi del bello e, a traverso il mito di Amleto, ricercano la dimostrazione artistica del panteismo; altri, come l'Ulrici (1), notano, con molta esagerazione, le tendenze spiritualistiche e morali dello Shakspeare e le erigono a sistemi filosofici ragionati, con evidente detrimento delle sue doti artistiche e poetiche; altri, infine, come il Gervinus (2) tramutano la grande mente del poeta in una mente politica vòlta ad insegnare alla razza teutonica una scienza di stato divisa e suddivisa, anzichè in corsi e in lezioni, in drammi, in scene e in atti.

C'è voluto molto tempo prima che la Francia, tutta piena del suo Corneille e del suo Racine, si decidesse a riconoscere la grandezza dello Shakspeare e si mettesse a studiare il suo teatro senza pregiudizî di scuole e di campanilismo. Non bisogna credere però che verso la fine del secolo XVIII, nell'epoca in cui il Voltaire, il La Harpe, il Marmontel e Jérôme Carré infuriavano contro il poeta dell'Avon e minacciavano di berlina e di galera i suoi traduttori francesi (3), e il Letourneur in ispecie (4), lo Shakspeare non fosse imitato e ammirato anche nella patria di Montaigne, di Rabelais e di Molière. Il Diderot, per esempio, parlando di un certo Sedaine che nel 1765 aveva scritto e fatto rappresentare, con grande successo, il dramma *Il filosofo senza saperlo*, diceva: « Io lo considero (Sedaine) come uno dei pronipoti dello Shakspeare; di quello Shakspeare che io non paragonerò nè

---

(1) *Shakspeare*, *Zeit* (april 1889) Wien.

(2) *Shakspeare*, Leipzig, 1850.

(3) *Lettres* de Voltaire à D'Alambert; La Harpe, *Cours de littérature et Correspondance;* Marmontel, *Littérature, Mémoires;* Carré, *Discours sur le théâtre anglais*.

(4) Letourneur tradusse Shakspeare dal 1776 al 1783. La versione di Shakspeare di La Place, pubblicata verso il 1748, era rimasta pressochè ignorata.

all'Apollo del Belvedere, nè al Gladiatore, nè all'Antinoo..., bensì al San Cristoforo di Nostra Signora, colosso informe, grossolanamente scolpito, ma fra le gambe del quale noi passeremmo tutti senza che la nostra fronte arrivasse nemmeno a toccare le sue parti vergognose ». Fra questi " tutti „ era compreso anche il Voltaire, e, infatti, in una lettera del 9 novembre 1776 diretta al Ducis, l'autore del *Filosofo senza saperlo* scriveva, consenziente il Diderot : « Colui che dall'*Otello* non ha preso che Zaira ha lasciato il meglio ».

Il Voltaire stesso, scrivendo nel 1730 a lord Boling-broke (1), dissertando qua e là sul teatro inglese (2) e, sopra tutto, imitando lo Shakspeare nella *Zaira* e nella *Morte di Cesare*, non seppe nascondere completamente la sua ammirazione per il grandissimo tragico, che egli vilipendeva come critico e saccheggiava come autore di tragedie. I poeti e i critici del tempo e dei primi anni del secolo XIX erano schierati in due file, una delle quali, la più numerosa, militava con l'Accademia e col Voltaire. L'altra, impeciata di romanticismo, si componeva di autori che imitavano e difendevano il teatro dello Shakspeare. Ducis rifece, inzuccherandoli, l'*Amleto*, l'*Otello*, il *Re Lear*, il *Macbeth*, *Romeo e Giulietta* e il *Re Giovanni*. De Belloy nell'*Assedio di Calais*, Giuseppe Maria Chénier nel *Carlo IX* e Lemercier nel *Cristoforo Colombo* si ispirarono anch'essi al genio shakspeariano. E, intanto, la signora di Staël, il Fauriel, il Chateaubriand, Victor Hugo e i loro discepoli e ammiratori preparavano sulle scene francesi il trionfo del grande tragico.

Gli studî analitici sullo Shakspeare, la sua vita, i suoi tempi e le sue opere vennero solo più tardi. La signora di

---

(1) *Discours sur la tragédie.*
(2) *Lettres sur les Anglais; Préfaces des tragédies: Lettres* à D'Alambert.

Staël nella *Letteratura considerata ne' suoi rapporti con lo stato morale delle nazioni*, il Fauriel nella *Teoria dell'arte drammatica*, il Chateaubriand nel *Saggio sulla letteratura inglese* e Victor Hugo nel *William Shakspeare*, scritto come introduzione alla versione dello Shakspeare di suo figlio Francesco, considerarono e discussero il teatro del poeta inglese nelle sue linee estetiche generali. Il *Quadro della letteratura del secolo XVIII* del Barante, il *Saggio sullo Shakspeare* del Guizot e le celebri *Lezioni di letteratura comparata* del Villemain schiusero alla critica shakspeariana francese un orizzonte nuovo e preludiarono efficacemente e genialmente alle versioni dello Shakspeare di Francesco Hugo e di Emilio Montégut, agli studî di questi due insigni traduttori del poeta di Stratford e ai lavori più importanti e più recenti del Taine, dello Chasles, di A. Mézières, di Paolo Stapfer, del Darmesteter, del Rabbe e del Bourget (1).

Il primo italiano che portò notizie dello Shakspeare nella patria di Dante fu Antonio Conti di Padova, reduce da Parigi e da Londra nel 1726. Apostolo Zeno che compose un *Ambleto*, melodramma, non sospettava nemmeno che fosse esistito prima di lui uno Shakspeare e che codesto Shakspeare avesse scritto un *Amleto principe di Danimarca.* Il Conti, innamorato del poeta inglese, del quale aveva veduto a Londra qualche tragedia, si affaticò a imitarlo nel *Druso*, nel *Giunio Bruto*, nel *Marco Bruto* e, segnatamente, in un *Giulio Cesare* che il solito abate Cesarotti innalzò alle stelle.

---

(1) H. Taine, *Histoire de la littérature anglaise* (vol. II, lib. II, cap. IV. Shakspeare); Ph. Chasles, *Études sur Shakspeare;* A. Mézières, *Prédécesseurs et contemporains de Shakspeare, Shakspeare, ses œuvres et ses critiques, Contemporains et successeurs de Shakspeare;* P. Stapfer, *Shakspeare et l'antiquité;* J. Darmesteter, *Édition classique de Macbeth* (Introduction); F. Rabbe (nelle pagine sulla vita e le opere di Cristoforo Marlowe); Paul Bourget, *Études et Portraits* (v. 1, p. 364).

Non pare che dello Shakspeare sapesse nulla Scipione Maffei; e sembra invece che qualche conoscenza ne avesse il Metastasio, il quale, in una lettera al Calzabigi del 16 febbraio 1754, parlava del teatro inglese con vera ammirazione. Anche il Goldoni conobbe, da orecchiante, il teatro dello Shakspeare, il cui nome si trova sulla bocca di una grave signora del *Filosofo inglese* (atto IV, sc. IV) e di un giovane balordo dei *Malcontenti*. Anzi in quest'ultima commedia il Goldoni cita «il *Riccardo III*, le *Donne di bell'umore o siano le comari di Windsor* e il *Sogno di una notte*,» e nella lettera dedicatoria al Murray parla «del celebre Shakspeare» (nel *Filosofo inglese* e nei *Malcontenti* l'aveva chiamato Sachespar e Sachespir) «di quel celebre Shakspeare che è alla testa degli innumerevoli autori inglesi che hanno illustrato le scene» e nelle cui opere «trovasi tale artifizio nella condotta, tale verità nei caratteri e tale robustezza nei sentimenti, che può servire di scuola a chiunque vuole intraprendere una sì faticosa carriera».

Ma i critici e i poeti che iniziarono veramente il culto dello Shakspeare in Italia furono il Baretti, il Calzabigi, Vincenzo Monti e il Manzoni. Alla efficacia della propaganda shakspeariana del Baretti giovarono l'invincibile antipatia per il Voltaire, la dimestichezza della lingua e della letteratura inglese e il lungo soggiorno a Londra. Come preludio alla sua campagna il Baretti dichiarò nella *Frusta Letteraria* del 15 gennaio 1764 che «Shakspeare è un poeta e nel tragico e nel comico che sa star a fronte sol soletto a tutti i Corneli, a tutti i Racini e a tutti i Molieri delle Gallie..... e, come l'Ariosto, è uno di quei trascendenti poeti *whose Genius soars beyond the reach of Art.*» Seguirono le battaglie che egli diede al Voltaire, in nome dello Shakspeare, nell'*Account of the manners and customs of Italy* (Londra 1768) e nel *Dis-*

cours sur Shakspeare et sur monsieur de Voltaire, scritto in francese e pubblicato a Londra nel 1777 (1).

Il Calzabigi manifestò le sue idee intorno alla libertà drammatica e il suo entusiasmo per lo Shakspeare nella dissertazione che premise alla edizione parigina del Metastasio del 1754. Egli voleva trasfondere la sua ammirazione «per l'Eschilo d'Inghilterra» nell'Alfieri, voleva indurre l'Alfieri a studiare e imitare il grande inglese, ma il tragico di Asti fece prima il sordo e poi si ribellò quantunque «quell'autore di Stratford, di cui distingueva benissimo tutti i difetti, gli andasse a sangue». E fu peccato, perchè se l'autore del *Saul* si fosse lasciato indurre a comprendere, come l'aveva compreso il Goethe, pur tanto superiore a lui, che il contatto con l'autore dell'*Amleto*, anzichè tarpare le ali a un forte poeta, dischiude a' suoi occhi un orizzonte più vasto di arte e di verità, anche l'Italia avrebbe oggi forse, e senza forse, il suo Eschilo o il suo Schiller.

Prima ancora del Fauriel (1823), il Carmignani con la sua *Dissertazione accademica* del 1806, il Mazzini col *Discorso intorno al dramma storico* (1820) e Vincenzo Monti con le sue imitazioni di molti tratti e molti procedimenti del teatro dello Shakspeare (1785-87) disposero la mente e l'animo del Manzoni allo studio dei capolavori del tragico inglese e richiamarono su essi l'attenzione dei nostri artisti e dei nostri critici ai quali, fino allora, il nome di William Shakspeare o non risuonava negli orecchi, o vi suonava male. La campana shakspeariana del Baretti non era parsa alla mag-

(1) Cfr. L. Morandi, *Voltaire contro Shakspeare, Baretti contro Voltaire* (Città Castello, Lapi 1884); il vol. IV delle *Lezioni di storia della letteratura italiana* di . Finzi (Torino 1891) e lo studio di M. Scherillo, inserito nella *Nuova Antologia* asc. XXII 16 nov., Roma 1892) col titolo: *Ammiratori ed imitatori dello Shakspeare* -*ima del Manzoni*.

gioranza dei letterati italiani nè molto esauriente, nè, sopra tutto, molto schietta. Più che l'ammirazione sincera per il tragico di Stratford, essi leggevano nelle pagine vivaci e argute del critico, l'astio per il Voltaire e per i francesi. Temevano che gli occhiali d'oro comprati a Londra dal Baretti, anzichè rischiarargli la vista gliel'avessero annebbiata; e diffidavano de' suoi giudizî. Come, infatti, credere sulla parola al denigratore del Goldoni e all'apologista paradossale che non esitava a dichiarare le fiabe di Carlo Gozzi monumenti imperituri di arte e il loro autore «il più sorprendente genio che dopo lo Shakspeare sia comparso in alcun secolo o paese?». A rinfrancare i timidi e decidere i dubbiosi venne la parola augusta del Manzoni che disse lo Shakspeare «grande e quasi unico poeta,» e che nel suo *Discorso intorno alle unità aristoteliche;* e, meglio ancora, nella composizione del *Carmagnola* e dell'*Adelchi*, mostrò in quale concetto si dovesse tenere l'autore dell'*Amleto* e dell'*Otello*, e quali e quanti ammaestramenti si potessero ricavare dallo studio delle sue opere. Il *Discorso* e le tragedie del Manzoni comparvero tra il 1820 e il 1823, ma già, tra il 1814 e il 1819, Michele Leoni aveva pubblicata la prima versione italiana del teatro dello Shakspeare, opera informe di dilettante, condotta senza conoscenza del poeta, del suo tempo e della sua lingua. A essa tennero dietro, dal 1820 a oggi, alcune traduzioni, o, meglio, riduzioni di drammi separati, la traduzione incompleta di Bazzoni e Sormani, la prima edizione (e le successive) delle versioni del Carcano, la traduzione di Carlo Rusconi, fatta sulla falsariga di quella francese del Letourneur, la traduzione libera di Andrea Maffei, il principio di una versione abbastanza fedele di Cristoforo Pasqualigo, la versione in prosa dei *Sonetti* di Angelo Olivieri, un'altra, in versi, pure dei *Sonetti*, di Ettore

Sanfelice, notevole per buona interpretazione del testo e per genialità di forma poetica (1) e una traduzione in prosa di *Venere e Adone* dovuta al Tirinelli e stampata a Firenze da R. Bemporad (1898 un vol. in-8°).

Le traduzioni del Leoni, dei drammi separati, del Bazzoni e Sormani, del Carcano, del Rusconi, del Maffei, del Pasqualigo e dell'Olivieri, assai più ricche di difetti che di pregi, fanno conoscere molto imperfettamente e, quasi, di seconda mano, l'opera drammatica e lirica del poeta, e, come osserva il Chiarini, « non reggono al confronto, non solo della famosa versione tedesca dello Schlegel e del Tieck, ma nemmeno delle francesi dell'Hugo e del Montégut ». Al Leoni, al Bazzoni, al Sormani, al Rusconi, al Pasqualigo e all'Olivieri mancavano l'ampia visione della poesia e le qualità d'ingegno necessarie per interpretare efficacemente e degnamente il pensiero dello Shakspeare. Nel Maffei e nel Carcano quella visione poetica e quelle qualità estetiche esistevano, ma erano circuite e come strozzate da una folla di pregiudizi artistici e linguistici i quali, creando nella mente dei due illustri scrittori mille incertezze, mille tentennamenti, mille scrupoli paurosi, li forzavano qua ad arrestarsi, a sostare, a ristare, più là a sbiadire un concetto, a mascherare un epiteto, a smorzare una tinta, e, sempre, a nascondere il vero, a correggere il superfluo, a coprire il nudo; e impedivano loro di abbandonarsi allo Shakspeare con la schietta e libera fiducia dell'entusiasmo, di seguirlo risolutamente per l'alto mare della sua arte e della sua fantasia, e, come vuole Victor Hugo, di accettarlo, di proclamarlo, di promulgarlo, di farsi carne della sua carne e sangue del suo sangue, di pensare il suo pensiero e di parlare la sua parola.

---

(1) *I 154 Sonetti di Guglielmo Shakspeare, tradotti in sonetti italiani* da Ettore Sanfelice, Velletri, Lizzini 1897.

Di studî, di commenti e di lavori storici e critici sulla vita, le opere e i tempi dello Shakspeare, abbiamo, in Italia, poco o nulla. Il Chiarini scriveva nell'aprile del 1890 che tutto il nostro bagaglio di letteratura shakspeariana si riduceva, sino allora, oltre «a una magra compilazione dell'autore di questa *Storia* (*Studî su Shakspeare*, Treviso Zoppelli 1875) a uno studio di Gustavo Tirinelli sui sonetti dello Shakspeare, pubblicato nel fascicolo 15 marzo 1878 della *Nuova Antologia*, a una prefazione del Molmenti alla migliore (?) traduzione italiana dell'*Otello*, quella del Pasqualigo; e a un'altra diecina d'articoli (se pure arrivano a tanti) pubblicati sparsamente nei nostri giornali, dal 1860 a oggi, cioè nel periodo non breve di circa trent'anni». A questo elenco non molto notevole, come si vede, per la quantità, nè molto pregevole, secondo sembra al Chiarini, e anche a noi, per la qualità, si possono aggiungere la prefazione e le note del Carcano all'ultima edizione milanese della sua traduzione dello Shakspeare (Hoepli 1874-82, 12 vol. in 8°), le note shakspeariane dello Zendrini (*Prime Poesie*, Padova 1871), i saggi critici sull'*Amleto* e l' *Otello*, di F. Montefredini (Napoli, Morano 1887), gli studî, citati, del Forlani, del Graf, dello Scherillo, del Giovagnoli, del Kerbaker, dello Ziino, la breve monografia di G. A. Cesareo sulla *Leggenda dello Shakspeare*, inserita nel fasc. XXI, sett. 1895 della *Natura ed Arte*, le note del Ferri sui *Delinquenti nell'arte* (Genova, lib. edit. Ligure), l' opuscolo di Jarro (Giulio Piccini) sulla *Questione semitica nel «Mercante di Venezia»* (Firenze, Bemporad 1897), alcune conferenze shakspeariane, tenute qua e là (1876-1899), uno studio del Segrè sulla *Vita di Shakspeare* del Lee, pubblicato nella *Nuova Antologia*, un opuscolo di V. Reforgiato sulla *Parodia omerica in un dramma di Shakspeare* (Catania, Galati 1899) e, sopra tutto, le monografie di N. R. D'Al-

fonso: *Lo Spettro*, *La Personalità*, *Un Detto di Amleto*, *La follia di Ofelia*, *Note psicologiche al Macbeth* (Roma, Bocca 1891-1896) e gli *Studî shakspeariani* di Giuseppe Chiarini, pubblicati nella *Nuova Antologia* e raccolti poi dall'editore Giusti (Firenze 1896) in un volume in 16° di circa 500 pagine.

Le monografie del D' Alfonso intorno alla personalità etica di Amleto, di Ofelia, di Macbeth e di lady Macbeth rivelano nell'autore, oltrechè uno spirito acuto di investigazione, la perfetta conoscenza dei grandi caratteri dello Shakspeare e del funzionamento delle loro facoltà e della loro attività fisica, intellettuale e passionale.

Gli *Studî shakspeariani* del Chiarini toccano e svolgono molta parte degli argomenti che si riferiscono alla vita intima e artistica, alle opere liriche e drammatiche e alla critica del grande poeta; e presentano, considerati uno a uno e tutti insieme, quel che di più geniale e di più notevole fu scritto sino ad oggi, in Italia, intorno allo Shakspeare. Come i migliori critici inglesi delle *Reviews* e dei *Magazines*, il Chiarini si vale di una recensione, di una monografia bibliografica, di una notizia letteraria, per tratteggiare la figura intima o per correre e ricorrere tutta quanta l'opera dello scrittore di cui si occupa. Per esempio egli prende qua argomento dalla pubblicazione di una *Vita*, di una nuova edizione e di una versione dei *Sonetti* dello Shakspeare per ricostruire la biografia del tragico dell'Avon e discuterne gli episodi e i momenti più sintomatici e controversi; come là toglie occasione da un articolo apologetico sul Cieco d'Adria, o dal libro del Heine e della Jameson sulle donne di Shakspeare, o dalla ristampa di un testo dell'*Ebreo di Malta* e del *Mercante di Venezia*, per seguire la storia di Romeo e Giulietta a traverso la letteratura italiana, francese, inglese e spagnuola, o per istituire un magnifico parallelo

tra le creazioni femminili di Dante e quelle di Shakspeare, o per cavare dalle avventure di un giudeo del tempo di Elisabetta e dalle pagine di Marlowe e dello Shakspeare il documento umano e il tipo artistico di Barabba e di Shylock.

Insieme ai pochi e mediocri traduttori e ai pochissimi critici, anche i più celebri fra i nostri attori drammatici hanno portato il loro geniale contributo alla glorificazione dello Shakspeare in Italia. E ricordiamo, fra essi, Adelaide Ristori, interprete insuperata del personaggio di lady Macbeth, Alamanno Morelli che tentò, primo, tra il 1853 e il 1854, l'*Amleto*, il Cappelli, che lo rappresentò più tardi con molto successo, Tommaso Salvini che rimane sempre il più grande Otello della scena e che nelle sue *Memorie* e ne' suoi articoli sparsi rivelò una intelligenza finissima dell'opera shakspeariana, Ernesto Rossi che interpretò Amleto, Otello, Re Lear, Macbeth, Coriolano, Romeo, Riccardo III e Shylock con la passionalità esuberante, ma fascinatrice dell'uomo del sud, Giovanni Emanuel che fece di re Lear una delle sue creazioni artistiche più riuscite ed Eleonora Duse che ebbe il pensiero felicissimo di esumare l'*Antonio e Cleopatra* dello Shakspeare e l'abilità di renderlo accetto anche, e sopra tutto, agli ammiratori della *Cleopatra* del Cossa.

Shakspeare o Bacon?

È giunta pure in Italia, sebbene un po' tardi, l'eco di una grossa questione che si sta dibattendo in Inghilterra, in Germania e in America da mezzo secolo, e che riguarda la paternità delle opere dello Shakspeare. Nel 1773 un critico inglese dubitò per primo che i drammi i quali corrono sotto il nome del grande poeta fossero

tutti di una stessa mano. Poco dopo, verso la fine del secolo XVIII, il Farmer sostenne nel suo libro *The learning of Shakspeare* (La scienza dello Shakspeare) che il vasto sapere profuso nel teatro del tragico di Stratford si accorda malamente con la « provata » ignoranza del tragico stesso. Il Hallam, nella sua storia letteraria dei tempi moderni, disse su per giù la medesima cosa; e l'autore anonimo di un articolo comparso il 7 agosto 1852 nel *Chamber's Edinburgh Journal* e avente per titolo: *Who wrote Shakspeare?* (chi scrisse Shakspeare?) dichiarò, senza tante reticenze, che lo Shakspeare teneva al suo servizio una specie di segretario miracoloso, un genio sconosciuto, che sarebbe appunto l'autore dei drammi. Intanto, un giureconsulto e pubblicista americano, il Hart di New York, aveva, in un suo libro, accennato a Francesco Bacon come a insigne uomo di lettere; e nel 1857 miss Delia Bacon stampava nel *Putman's Monthly Magazine* alcune note stupefacenti intorno allo Shakspeare, ai suoi drammi e a lord Bacon. Alessandro Büchner della *Revue britannique* scrisse, qualche anno fa, che miss Delia Bacon « era una dottrinaria isterica, pedante e noiosa ». John Fiske, poi, in una memoria recentissima, inserita nel numero di novembre 1897 dell' *Atlantic Monthly*, osserva che, quando lanciò al pubblico la sua meravigliosa teoria bacon-shakspeariana, la povera signorina Delia Bacon era « già afflitta dalla grave malattia mentale che doveva, due anni dopo (nel 1859) trascinarla al sepolcro ».

Tuttavia la propaganda di miss Bacon non restò senza frutto. Nel 1856 un altro critico, lo Smith, scrisse una lettera aperta a lord Ellesmere, presidente della *Shakspeare Society* di Londra, chiedendo se lord Bacon fosse l'autore dei drammi dello Shakspeare e rispondendo con un bel sì. Dieci anni dopo, nel 1866, fu pubblicata la

famosa *Authorship of Shakspeare*, nella quale, basandosi sul rapporto dei testi e sulla rassomiglianza di alcuni luoghi dello Shakspeare e del Bacon, l'autore, il signor Nataniele Holmes, americano, diceva chiaro e tondo che il Bacon era stato anche poeta e che non pochi contemporanei l'avevano riconosciuto autore dei drammi attribuiti allo Shakspeare.

Il libro del Holmes ebbe per effetto immediato di acuire la disputa e di cangiarla in una vera battaglia. I delio-baconiani cominciarono a fare la voce grossa, gli shakspeariani risposero per le rime; e gli uni e gli altri scaraventarono sull'Inghilterra e sull'America la bellezza di duecentocinquanta tra volumi, opuscoli e memorie, metà dei quali in favore dello Shakspeare, un quarto in favore di Bacon e il resto incerti (1). La questione passò presto dall'Atlantico e dalla Manica in Germania, ove l'Engel e il Müller-Mylius, la trattarono diffusamente, il primo in una monografia stampata nel 1883, l'altro in uno studio inserito nello *Zeit* di Lipsia. Seguirono, in America e in Inghilterra, tre pubblicazioni che diventarono i caposaldi della teoria o, come la chiama il Fiske, della pazzia delio-baconiana; il *Mito di Shakspeare* (2), di Appleton Morgan, il *Promus di Formularî ed Eleganze, note private di Francesco Bacon, illustrate e chiarite con luoghi di Shakspeare*, dalla signora Pott (3), e il *Gran Crittogramma* (4) di Ignazio Donnelly.

Il *Promus* è un manoscritto di Bacon conservato nel *British Museum*. « Promus » significa magazzino o teso-

(1) Cfr. Wyman, *The Bibliography of the Bacon-Shakspeare controversy*, Cincinnati 1884.

(2) *The Shakspeare Myth.*

(3) *Promus of Formularies and Elegancies, being Private Notes, circum 1594, hitherto unpublished by Francis Bacon; illustrated and elucidated by passages from Shakspeare*, by Mrs. Pott (London 1883).

(4) *The Great Crittogramma.*

teria. Una data in cima alla prima pagina indica che esso fu cominciato nel decembre 1594. Questi *Formularî od Eleganze*, che Bacon riuniva per servirsene ne' suoi nuovi scritti, sono tolti da per tutto; dalla Bibbia, da Virgilio, da Orazio, da Ovidio, da Seneca, da collezioni di proverbi in varie lingue, ecc. ecc. Siccome la curiosa raccolta non offriva niente di originale lo Spedding non la inserì integralmente nella sua edizione delle opere di Bacon e si accontentò, invece, di darne, nel XIV volume, un riassunto illustrativo.

Ma, nel 1883 la signora Pott pubblicò tutto il *Promus* e ne fece, col titolo sbalorditivo che abbiamo citato, un volume di 600 pagine pieno di commenti e di dissertazioni. Ella ha trovato nella raccolta baconiana parecchie centinaia di espressioni che ricordano alcuni luoghi dello Shakspeare e si è confermata nell'opinione che Bacon fosse veramente l'autore delle opere dello Shakspeare. Quando, per esempio, la signora Pott leggeva, nel *Promus*, il verso di Ovidio: « e la lingua violentata incominciò a balbettare il suono impostole », ricordandosi che in parecchi luoghi lo Shakspeare aveva impiegate le parole *balbettare*, *lingua*, *suono* ecc., conchiudeva che gli appunti del *Promus* erano precisamente studî preparatorî ai drammi in cui si riscontrano gli stessi vocaboli e le stesse locuzioni. Una tale specie di critica non ha bisogno di commenti.

Il *Gran Crittogramma* del Donnelly, pubblicato nel 1887, tende a stabilire e a provare che Bacon si è, in certo modo, appellato ai posteri, e ha reclamata la paternità de' suoi drammi. Il reclamo, però, sarebbe stato fatto in cifre. E il signor Donnelly, nelle mille pagine del suo libro, mostrando come certe parole corrispondano a certi numeri e certi numeri a certe parole, fa un interminabile computo di addizioni e di sottrazioni e

legge, e vuol farci leggere, tra riga e riga, questo prezioso reclamo baconiano insieme con altre meravigliose informazioni.

La teoria sostenuta dai baconiani parte da un sillogismo la cui maggiore premessa è che i drammi attribuiti allo Shakspeare durante la sua vita, e creduti poi sempre opera sua, abbondano di tratti che presuppongono nell'autore letture straordinarie. Le premesse minori sono che Guglielmo Shakspeare di Stratford sull'Avon, figlio del mercante John Shakspeare, e attore e comproprietario del *Globo*, nella sua qualità d'ignorante calzato e vestito, non può avere scritto i drammi che vanno sotto il suo nome, e che l'unico uomo presumibilmente capace di averli potuti scrivere è lord Francesco Bacon. Conclusione: i drammi attribuiti allo Shakspeare non sono dello Shakspeare, ma di lord Francesco Bacon. E perchè di Francesco Bacon e non di Ben Jonson o di Giorgio Chapman, che erano poeti tragici come lo Shakspeare, e non filosofi e uomini di Stato come il guardasigilli di Giacomo I?, chiedono gli shakspeariani. Perchè, rispondono i delio-baconiani, le analogie tra i drammi dello Shakspeare e gli scritti di lord Bacon sono tali e tante che non si può non riconoscere in questi e in quelli l'opera di una sola mente e di una sola mano.

Osserviamo subito che la teoria dei baconiani è fondata sopra tre errori, uno più grosso dell'altro. Prima di tutto un genio come lo Shakspeare non aveva niente affatto bisogno di « straordinarie letture » per scrivere i drammi che ha scritto, i quali, giova ricordarlo, malgrado l'eclettismo che li caratterizza, sono ben lontani dal rappresentare e compendiare, come vorrebbero darcelo ad intendere i critici tedeschi, tutto lo scibile umano. In secondo luogo nè lo Shakspeare era un ignorante, nè le rassomiglianze tra il suo teatro e le opere di Fran-

esco Bacon vanno al di là delle analogie che si trovano
omunemente nella produzione intellettuale di due uomini
i genio, che vissero nello stesso tempo e nello stesso
aese e che, secondo ogni probabilità, ebbero agio di
omunicare tra loro. Alcune delle pretese rassomiglianze
ra i due scrittori sono puramente occasionali, altre sono
ovute all' uso che essi fecero di una fonte comune. E
on è nè anche impossibile che lord Bacon abbia attinto
ua e là allo Shakspeare. Per esempio i baconiani si
ermano con molta compiacenza sull'analogia di due luo-
hi del *Saggio sui giardini* di lord Bacon e della *Dodi-
esima notte* dello Shakspeare, mentre è risaputo che il
aggio sui giardini fu stampato nel 1625, cioè due anni
opo la pubblicazione della prima edizione in-folio delle
pere dello Shakspeare. In generale gli scritti di lord
acon, dei quali abbiamo dato un largo riassunto nel I
olume di questa *Storia*, sono, nei concetti e nello stile,
ssolutamente agli antipodi dei drammi shakspeariani.
' attività letteraria di lord Bacon si è spiegata, come
ià abbiamo veduto, quasi esclusivamente nei *Saggi*; e
n questi non si trova proprio nulla che ricordi, anche
i lontano, le grandi facoltà poetiche e il fine studio
sicologico dello Shakspeare. Lord Bacon era, nella sua
rosa letteraria, un artista e un colorista di primo or-
line, nella sua critica un ragionatore chiaro, solenne,
legante, ma non è mai stato un poeta e tanto meno un
oeta di genio. Il suo stesso scritto sulla *Fama* e il suo
almo o Preghiera sono imitazioni splendide, ma imita-
ioni di Virgilio e dei salmi daviddici, foggiate secondo
a maniera classica e biblica. Insomma, uno studio at-
ento e spassionato delle opere di lord Bacon e dei dram-
ni dello Shakspeare deve indurre risolutamente a ne-
gare l' esistenza di qualsiasi analogia fra il genio del
grande filosofo e quello del grandissimo poeta. I caratteri

differenziali di questi due genî, così complessi e così diversi, non possono non affacciarsi, a prima vista, agli occhi del critico. Shakspeare è l'artista dell'idea, Bacon l'artefice della parola. Shakspeare è oratore, Bacon dialettico. In Shakspeare il più puro eclettismo, in Bacon le esclusioni più rigide. Shakspeare sa l' uomo a memoria, Bacon lo ignora. Bacon discute e dimostra, Shakspeare ritrae. In Bacon il metodo e il raziocinio, in Shakspeare la vita e la passione. In Bacon la scienza vera, quella del fenomeno, in Shakspeare la vera scienza, quella dell'anima.

Dissomiglianze, come si vede, addirittura esaurienti e che possono valere di risposta allo obbiezioni, o speciose o puerili, dei delio-baconiani. Ma non c'è risposta o verità che tenga contro chi s'incaponisce a seguire, nella critica letteraria, i metodi della signora Pott e del signor Donnelly. Con codesti metodi, osserva il Fiske, si può provare ogni cosa. E infatti ci sono critici inglesi e americani già occupati a cercare le traccie della mano di lord Bacon nelle opere di Greene, di Marlowe, di Shirley, di Marston, di Massinger, di Middleton e di Webster. Il Donnelly crede che Bacon abbia scritto anche l' *Anatomia della tristezza* di Burton. Ultimamente il dottor Owen ha trovato una nuova cifra con la quale si prova che lord Bacon fu figlio della regina Elisabetta e che scrisse la *Regina delle fate* di Edmondo Spenser. Il signor J. E. Roe aggiunge, *pour la bonne bouche*, che Bacon è anche l'autore del *Viaggio del Pellegrino* di Bunyan. Veramente, dice il Fiske, dal quale apprendiamo questi curiosi particolari, « quando fu pubblicato il *Viaggio del Pellegrino*, Bacon riposava già da più di cinquant'anni nella tomba; ma il signor Roe non si confonde per simili inezie e ci assicura che Bacon scrisse quel libro paradisiaco, come anche il *Robinson Crusoe* di Defoe e il *Racconto*

tinozza dello Swift. E qui si comincia a perder la
perchè l'autore del *Novum Organum* ci diventa fra
ni infinito ed eterno. Date tempo al tempo e vedrete
'a poco sorgerà una nuova sètta la quale dirà che
esco Bacon creò la terra e il cielo in sei giorni; e
:ttimo, alla fine, si riposò ».
attesa dell'apparizione di questa sètta il signor Ed-
3ormann di Lipsia pubblica, e ci manda, un libro
.ato: *Dimostrazione storica della teoria bacon-shak-*
ana, con la testimonianza di 27 contemporanei del
scienziato (1), in cui si discorre con molta enfasi
n'opera a stampa di piccolo formato, sinora com-
nente dimenticata e rarissima ». Si tratterebbe di
›lume pescato nel mare magno del *British Museum*
ndra, contenente 32 elegie latine sulla morte di
:esco Bacon (2). Queste 32 elegie, dice il signor
ann, sono scritte da uomini degni di fede e in parte
imi: poeti, teologi, giuristi, uomini di Stato, profes-
li università; e quasi tutte celebrano Bacon come
scuola della poetica inglese e onorano in lui il più
e poeta teatrale del tempo, accennando ripetuta-

Der historische Beweis der Bacon-Shakspeare—Theorie. Erbracht durch das
: von siebenundzwanzig Zeitgenossen des Dichter-Gelehrten.
)iamo un saggio di queste elegie; e scegliamo la 18ª:

In Obitum literatissimi juxta ac nobilissimi Viri Francisci
Domini Verulam, Vicecomitis Sancti Albani

Occidit ante diem musarum phosphorus! ipsa
Occidit ab clarii cura, dolorque Dei.
Deliciae (natura) tuae; mundique Baconus:
Mortis (quod mirum est) ipsius ipse dolor.
Quid non crudelis voluit sibi parca licere?
Parcere mors vellet, noluit illa tamen.
Melpomene objurgans hoc nollet ferre; deditque
Insuper ad tetricas Talia dicta deas.
Crudelis nunquam verè prius Atropos; orbem
Totum habeas, Phoebum tu modo redde meum.
Hei mihi! nec coelum, nec mors, nec musa (Bacone)
Obstabant fatis, nec mea vota tuis.

mente a Shakspeare..... pseudonimo letterario di Francesco Bacon. Il titolo latino-inglese *Verulam* sembra al signor Bormann identico al nome Shakspeare; e per dimostrare questa identità egli divide *Verulam* in due parti, come la focaccia della santa Pasqua, e dice, sulla scorta delle famose 32 elegie, che *veru* equivale a *speare* (lancia) e *lam* (verbo inglese arcaico) equivale a *shake* (scuotere). Il che, come si vede, potrebbe anche assurgere alla forma divertentissima di una sciarada. Nel qual caso, dato che il « mio primo », cioè il primo del signor Bormann, fosse *Veru* e il secondo *lam*, il tutto dovrebbe, per amore e per forza, essere *Verulam* e nient'altro che Verulam.

Scherzi a parte, noi non crediamo un fico secco alla autenticità di queste poesie elegiache latine, che ci sembrano una nuova edizione, non riveduta e non corretta, del famoso epistolario di americana indimenticabile memoria contenente la corrispondenza tra lord Francesco Bacon, filosofo, ministro e drammaturgo a tempo perduto, e mastro Guglielmo Shakspeare di Stratford sull'Avon, oscuro attore del *Globo* e prestanome dell'illustre guardasigilli! (1).

---

(1) Il lettore italiano può consultare con profitto, intorno a questo argomento, il saggio *La questione baconiana* di G. Chiarini, stampato nel volume di *Studi shakspeariani* del quale abbiamo discorso più là.

CAPITOLO V

BEN JONSON

Vita, avventure, ritratto fisico e morale di Jonson — La sala di « Apollo » — Jonson poeta laureato; sua reputazione, sua morte Lotte e satire di Jonson contro il teatro nazionale - Sue tragedie (*Catilina*, *Sejano*) — Le commedie di Jonson; Jonson pittore della vita contemporanea — Attacchi di Jonson contro i letterati e i poeti; il *Poetaster* — Satire contro i cortigiani e le dame — I Puritani nelle commedie di Jonson — Gli alchimisti e l'*Alchemist* di Jonson — Jonson poeta verista — Il *projector*, l'usuraio e l'avaro di Jonson — Mercadet, Ludro, Saccard e Meercraft — Pennyboy — L'avaro di Jonson, di Plauto e di Molière - *Volpone* — *La Donna silenziosa*; il monomaniaco — Inferiorità di Jonson rispetto ai grandi poeti comici antichi, a Molière, a Beaumarchais e a Goldoni — La galleria di Jonson — Poesia, imaginazione e colorito di Jonson — Opere minori del poeta — L'epitaffio sulla tomba di Ben Jonson.

Beniamino Jonson (1574-1637) fu il continuatore della scuola classica inaugurata in Inghilterra col *Gorboduc* di Sackville e Norton. Egli era figlio di un muratore e tuttavia potè frequentare la *school* e l'università. La vita di Jonson è un romanzo. Appena finiti gli studî egli tornò a Londra ove, a quanto si crede, fu obbligato dalle ristrettezze economiche della famiglia ad abbracciare il mestiere paterno. Si mostrano ancora a Lincoln 's Inn dei mattoni innalzati da lui. Da muratore Jonson divenne soldato. Si arruolò come volontario nell'esercito delle Fiandre e si fece notare per atti di coraggio. Ebbe un duello con un gentiluomo, lo uccise e fu condannato al carcere. Uscito di prigione si presentò a Riccardo Burbadge, il quale lo prese seco a *Blackfriars* e al *Globo*. Il teatro di Burbadge era divenuto una specie di luogo di rifugio.

Ad esso facevano capo i giovani, di famiglie nobili e plebee, o diseredati, o interdetti, o scacciati di casa o compromessi con la polizia. Perciò *Blackfriars* e il *Globo* presentavano una endosmosi singolare di tutti gli elementi e di tutte le società, dall'operaio intelligente al mercante di genio, dal gentiluomo rovinato all'impresario avido e alla ragazza avareata. Jonson esordì nella carriera drammatica recitando. Alcuni scrittori del tempo dicono che egli recitava male; Gifford, suo biografo e suo editore (1), sostiene invece che era un comico esimio.

Un prete fanatico convertì, un giorno, Jonson al cattolicismo. Un altro giorno un membro della chiesa anglicana lo riconvertì al protestantesimo. Nel frattempo Jonson divenne autore. La sua prima opera originale, la commedia *Ciascuno secondo il proprio umore* (2), comparve nel 1598 e fu accolta con diffidenza. Il pubblico non lo amava, i compagni lo tolleravano in omaggio al suo ingegno. Era antipatico, grosso (3); aveva il volto bucherato dal vaiuolo, gli occhi grigi, piccoli. Moralmente, non era nè migliore nè peggiore de' suoi colleghi. Mangiava come un lupo, s'ubbriacava di vino delle Canarie, adorava le donne e spendeva come Arlecchino finto principe. Era gran pugillatore e scommettitore; pagava i debiti a giochi di parole e le ganze a versi. Apparteneva al club della *Sirena* (Mermaid); e passava per uno dei più loquaci del circolo. Dopo la morte di Shakspeare e di Beaumont gli ospiti della *Sirena* si dispersero; e Jonson piantò le sue tende in un altro club, alla taverna di Saint-Dunstan, condotta da certo Simone Wadloë, e posta in Fleet-street. Era colà la famosa sala di Apollo,

---

(1) *The works of Ben Jonson, in nine volumes, with notes critical and explanatory*, London 1816.

(2) *Every man in his humour.*

(1) « Mountain belly, ungracious gait. » Parole di Jonson su se stesso. (ed. Gifford).

in cui, la sera, dopo copiose libazioni, si impegnavano discussioni letterarie che la malizia e le arguzie del presidente, lo stesso Jonson, resero celebri e alle quali potevano partecipare anche « le donne oneste (1) ». Ben Jonson continuò la sua carriera drammatica dal 1596 al 1633. Il tempo più felice della sua vita fu il regno di Giacomo I.

Il re, che amava le lettere, e si piccava d'erudizione, lo trattò con molto favore, lo incaricò di scrivere le *Maschere* (Masques), gli accordò una pensione sulla sua cassetta particolare e gli conferì la dignità di poeta laureato. La benevolenza del monarca valse a Jonson le buone grazie della nobiltà. Egli divenne il poeta ufficiale di tutte le feste e di tutte le cerimonie. Quando un pari d'Inghilterra riceveva Giacomo nel suo castello o celebrava il suo matrimonio con l'erede di un gran nome, chiedeva a Jonson di completare la festa con un componimento in versi. Nel 1608 i sarti di Londra, che avevano offerto a Giacomo un banchetto, si credettero in obbligo di consultare Ben Jonson intorno ai particolari della cerimonia e lo pregarono di comporre il discorso che il capo della congregazione doveva pronunziare.

Questa grande reputazione non salvò il poeta dalla miseria. La modesta pensione che gli forniva il re non poteva arricchirlo; i versi delle sue *Maschere* gli recavano senza dubbio più onore che profitto. Nel 1625 perdette il protettore, Giacomo I; e nello stesso anno ebbe un attacco di paralisi che si complicava con un'antica disposizione all'idropisia. I libelli dell'epoca lo rappresentano, infatti, con un ventre formidabile e un andare

(1) *Eruditi, urbani, hilares, honesti adsciscuntur; lectae feminae non repudiantor*, dice il regolamento del club, redatto da Ben Jonson.

lento e stentato. L'ispirazione poetica gli mancò a un tratto. La sua ultima commedia: *Il nuovo albergo* (1), che fece rappresentare nel 1630, venne solennemente fischiata. Sino allora Jonson non aveva profferito un lamento. Il bisogno e le sofferenze gli strapparono le riflessioni dolorose che formano l'argomento dell'epilogo del *New Inn*. Egli non si rivolge più al pubblico in tuono di trionfo, come quando gli diceva: «Se non amate ciò che l'autore vi offre stasera, la colpa non è dell'autore ma di voialtri che non sapete più giudicar bene (2)». Ora egli si fa umile e piccolo e, con un sospiro di scoraggiamento, mormora: «Se vi aspettavate cosa migliore di quella che vi dò stasera, (compatite) l'autore (che) è triste e malato (3)».

Il re Carlo sentì pietà di quella miseria, aumentò la pensione di Ben Jonson e, conoscendo la debolezza segreta del vecchio poeta, gli fece mandare ogni anno una botte di vino delle Canarie. Jonson morì nel 1637 rispettato dagli uomini di lettere, ma negletto dal pubblico e dimenticato dalla corte. Egli ebbe, forse, l'anima del genio ma gli mancò il genio dell'anima.

Allo Shakspeare Jonson rimproverava il gusto falso e la nessuna conoscenza dell'antichità. Di Marlowe censurava la esistenza apata e il delirio della imaginazione. Egli si erigeva a maestro di ognuno; e discorreva sempre come dal pulpito o dalla cattedra. Era, del resto, un umanista profondo e completo. Conosceva l'astrologia, la chimica, la filosofia. I retori, i grammatici e gli scoliasti erano la sua delizia. Adoratore fervente dei clas-

(1) *The New Inn*

(2) *The Staple of News*, a comedy.

(3) «If you expect more than you had to-night,
The maker is sick and sad». (*The New Inn*, epil.)

ripudiò l'arte di Marlowe e di Shakspeare e s'inge-
a dar vita a una maniera tragica corretta, rego-
, sullo stampo di quella di Seneca. Il *Gorboduc* lo
/a preceduto nelle sue idee di riforma; il *Catone* di
ison doveva, più tardi, seguirlo. Sidney, nella *Di-*
della poesia, aveva battuto la gran cassa alle tra-
e antiche e si era vivamente lagnato delle licenze
le quali, secondo lui, i contemporanei deturpavano
sonoravano il coturno. Jonson si schierò risoluta-
ite con Sidney e non solo lo imitò nella critica, ma
licò i suoi principî all' arte. La corrente popolare
devota a Shakspeare e a Marlowe ed egli la sfidò.
oglio esser criticato da giudici severi, scrive egli; vo-
esser colpito in pieno petto. Io non reclamo altro
ore, nè implorerò mai la pazienza del pubblico per
nere i suoi applausi (1)». Altrove egli è anche più
sco. « Crito, dice un personaggio delle *Feste di Cin-*
gli uomini parlano male di te». Crito — che non è
i che Ben Jonson — risponde arditamente: « Se son
ivi, più parlan male e più mi rendono onore. Essere
simato da tal gente è il più completo di tutti gli e-
(2)».

ivo il tragico di Stratford Jonson osò innalzare sul
nigi la bandiera delle unità aristoteliche e beffarsi del
mma nazionale « di tutti i suoi mari, i suoi regni, i
i paesi (3)». Egli si scagliò contro « la fecondità de-
avvenimenti, grazie alla quale un bambino può nascere
prima scena e diventare scudiere e cavaliere alla
onda e viaggiare negli intermezzi e far meraviglie in
rra Santa e altrove e, alla fine, rientrare a casa pro-

) Prologo dell'*Every man out of his humour.*
) *Cynthia 's Revels.*
) *Every man out of his humour.*

pria vecchio e accasciato sotto il peso dei miracoli compiuti (1) ».

Si capisce da questa satira mordace del dramma shakspeariano che Ben Jonson voleva essere, sopra tutto, un poeta di « buon senso », un critico e un dotto. La sua erudizione fu estesissima. Egli approfondì tutte le questioni d' arte e di buon gusto, risalì sempre alle fonti, paragonò e pesò tutte le opinioni letterarie dei varî secoli e dei varî paesi e abbracciò, nella sua immensa lettura, i greci, i latini e i moderni, da Eschilo ad Aristofane, da Seneca a Plauto, da Boccaccio a Erasmo, da Rabelais a Montaigne. Uno storico della letteratura inglese, il Campbell, che classificò i principali scrittori della Gran Bretagna in ordine di scienza, pose Milton in prima linea e Jonson in seconda (2).

Critico e dotto, meglio che poeta e drammaturgo si rivela sopra tutto Ben Jonson nelle sue due tragedie *Sejano* (1603) e *Catilina* (1611), le quali non sono che dissertazioni, o, meglio, studî storico teatrali della vita latina, tracciati sulla falsariga di Sallustio e di Giovenale. La grande erudizione lega quì e rimpiccolisce il poeta; e tarpa le ali al suo estro. Egli non procede per impulso proprio. Ove incontra una pagina classica la traduce e l'adorna di considerazioni che stanno alla tragedia come la discussione sta alla lirica. Egli scrive come avesse per uditori i romani del primo o del secondo secolo dell'èra cristiana. In mezzo ai contemporanei di Sejano e di Catilina egli dimentica i contemporanei suoi, gli inglesi del diciasettesimo secolo.

Catilina non è precisamente nè una tragedia romana nè una tragedia inglese. Ha la pesantezza della prima e

---

(1) *The magnetic lady.*
(2) *An essay on english poetry.*

la decorazione della seconda. I colpi di scena, i fulmini, l'ombra di Silla, il peregrinare continuo da Roma a Fiesole e da Fiesole a Roma, le apparizioni e i prodigi, rivelano il germe del dramma nativo, ma la forma oratoria della tragedia, l' assenza completa di uccisioni e lo abuso del Coro, tradiscono fin troppo il pensiero della imitazione classica. Ove Jonson mostra qualche originalità è nella rappresentazione di quelle figure orgogliose e appassionate di donna che Sallustio ci ha dipinto con tratti così magistrali e che, in dati momenti, tengono nelle loro mani i destini della repubblica. Accanto ai congiurati e ai senatori, a Catilina, a Cetègo, a Lentulo, a Cesare, a Catone, a Cicerone, Jonson mette Aurelia Orestilla, amante di Catilina, Sempronia moglie di Decimo Bruto, Fulvia amante di Quinto Curio; e svolge con esse e per esse un vasto intrigo amoroso, che procede di pari passo con l'intrigo politico. Mentre i congiurati meditano di strappar l'impero al Senato, due cortigiane d'alto lignaggio si disputano un' altra specie di sovranità, quella della bellezza e della moda. Quale tra le due avrà amanti più generosi e più fedeli? Quale porterà acconciature più eleganti? Quale ecciterà maggiore ammirazione attraversando le vie di Roma? Entrambe appartengono, da principio, al partito dei congiurati, una per amor di Catilina, l' altra per amore di Quinto Curio. Ma ben presto esse diventano nemiche; la gelosia le separa. Jonson prepara l'esplosione di quest'odio reciproco in alcune scene di famiglia veramente riuscite. Fulvia si fa pettinare dalla sua serva Galla; questa le parla dell'ingegno, della scienza, dello spirito, della generosità di Sempronia. Fulvia l' arresta: « — È liberale dici; ma' di che ti prego? del suo danaro o del suo onore? ». Qualche minuto dopo giunge Sempronia, ansante, affaccendata, trafelata, e narra, con una volu-

bilità molto comica, tutto ciò che ha fatto per assicurare l'elezione di Catilina. «—Lo faremo console, spero. Crasso, Cesare ed io otterremo quel che vorremo *(guardando l' acconciatura di Fulvia)*. Ecco una bella perla, in verità, una vera perla d'Oriente..... C'è più di un competitore, ma Catilina e Antonio saranno eletti... È buona pei denti questa polvere grigia? »

In un'altra scena abilmente condotta, e molto libera, Quinto Curio arriva eccitatissimo in casa di Fulvia, la sua amante, si lagna della di lei freddezza, la colma di rimproveri, le chiede brutalmente di darsi a lui, lì per lì, sul teatro, cerca anzi di ottenerla con la violenza e, fuor di sè per i suoi rifiuti e per l' energia della sua resistenza, le annunzia che se ne vendicherà e punirà i suoi disdegni. La cortigiana si lascia impaurire dalla collera del suo amante: gli si fa intorno, lo accarezza, lo vezzeggia, ma non cede se non quando riesce a scoprire il segreto della cospirazione contro la repubblica. E quand' ella sa tutto ciò che voleva sapere denunzia Quinto Curio a Cicerone e giustifica il suo tradimento dicendo: « Potevo io trovarmi immischiata in una congiura in cui la signora Sempronia avrebbe preso il mio posto?... Io dietro a Sempronia? Ohibò!... »

È questa la parte viva, umana e originale della tragedia. Tutto il resto è imitazione e, persino, traduzione letterale di Sallustio, di Cicerone, di Valerio Massimo, di Svetonio e di Plutarco. Alcune pagine classiche sono tradotte ammirevolmente; lo stile maschio di Jonson rende con rara efficacia il movimento e la forza dell'eloquenza romana. Ne' due ultimi atti del dramma si ammira, forse, la migliore versione che mai sia stata fatta dell'esordio della prima catilinaria e dei discorsi di Cesare e di Catone intorno alla congiura. Ma ciò non basta per il teatro.

L'altra tragedia di Ben Jonson, *Sejano*, è rigorosamente costrutta sul modello di Seneca. Anche qui il lusso del dialogo e la pompa oratoria sopraffanno l' azione, con grande scapito dell' interesse drammatico. I caratteri di Sejano, di Arruntio e di Silio, sono tratteggiati con vigore; invece la figura di Tiberio è insignificante. Jonson la relega in seconda linea e, quasi, tra le quinte, per dar agio al protagonista di spiegare tutta la sua attività e di assorbire esclusivamente l' attenzione del pubblico.

Questa tragedia piacque al pubblico di Londra anche meno del *Catilina*. E, tuttavia, le memorie del tempo dicono che fu recitata egregiamente, che Burbadge e Shakspeare sostennero in essa due parti importantissime e che l'aristocrazia s' era dato convegno a quella rappresentazione per onorare il poeta che incominciava già ad essere ben veduto a corte. Ciò che contribuì a far cadere il *Sejano* fu, sopra tutto, la sua forma austera, plasmata sul teatro greco-romano. Le classi popolari non sapevano rassegnarsi alla severità delle produzioni antiche: esse protestavano contro i lunghi discorsi, i racconti, la continuità del serio e del patetico e il rispetto delle unità di tempo, di luogo e di azione, che voglia o no, diminuiscono la varietà e l'attrattiva dello spettacolo.

Passate al teatro comico di Ben Jonson e troverete subito un'arte più alta e più viva. Jonson è un moralista e un satirico più presto che un poeta. Anzi che creare egli osserva, raffronta, approfondisce e dallo studio generale di una classe, di un carattere, discende agevolmente alla minuta notomia di una scena. Egli non scruta la esistenza dell'uomo, come fa lo Shakspeare, ma prende un'idea astratta, un vizio, una deformità—la cupidigia, la sordità, l'avarizia—e ne fa tanti personaggi. La sete

dell' oro diventa sir Epicuro Mammon (1), una formula di patologia mentale si personifica in Moroso (2), l'avarizia e la cupidigia creano Jacques o Pennyboy (3), e via di seguito. Lo studio delle infermità morali non è per Jonson che un mezzo come un altro di migliorare la società. Egli non riproduce, flagella; la sua mano non è armata di un pennello, ma di una frusta. Egli vuol « mettere a nudo, come nel giorno della loro nascita, le follie rabbiose del suo secolo, vuol imprimere sui loro fianchi svergognati i solchi della sua sferza d'acciaio ». Non teme le « droghe delle meretrici, nè le stoccate dei mezzani », lo guida l'amore profondo « della Musa felice, anima della scienza e regina delle anime, che, portata sull'ali del pensiero immortale, respinge con piede sdegnoso la terra e va a battere alle porte del cielo ». *(Every man out of his humour*, pr. *Poetaster*, act. I, sc. I).

Jonson non si afferra generalmente ai vizî capitali ed eterni dell'uomo, ma alle follie contemporanee e passeggiere, alle perversità mostruose, che egli si piace di descrivere con tutta la finezza e la fedeltà di un romanziere verista.

Se si vogliono conoscere le abitudini, le idee favorite, i pregiudizî alla moda della popolazione di Londra del secolo XVI e XVII bisogna assolutamente leggere le commedie di Ben Jonson. Esse raccolgono e compendiano a scopo di satira ciò che sfugge alla cronaca politica e alla storia: il rumore effimero, la notizia di un'ora, l'episodio scandaloso della corte e della città, le mille preoccupazioni diuturne di una grande capitale. A Fleet-street Jonson nota la fisonomia dei passanti, del pubblico che si pigia alla porta di un teatro di marionette per assi-

(1) *The Alchemist.*
(2) *The silent woman.*
(3) *The case is altered; The Staple of news.*

stere alla rappresentazione della *New-London* e di *Ninive*. Qui venditori ambulanti, carbonai, constabili, domestici n livrea; più là eleganti borghesi, nobili dame trascinate naestosamente in una carrozza a sei cavalli (1), gentiuomini che vanno a visitare il bastimento sul quale il amoso ammiraglio Drake ha fatto il giro del mondo e che Elisabetta conservava a Deptford come curiosità azionale), ufficiali di giustizia, fumatori sperimentati (2). Da Fleet-street Jonson ci trasporta sotto le cupe navate i San Paolo, ove il servizio divino è spesso interrotto al risuonar delle spade e degli speroni dei Bobadill (3) dei Tucca (4), allo Strand, ricco di magazzini cinesi (5), White-Friars, tra i debitori fraudolenti, i ladri, gli assassini, le prostitute, alla City, tra la gente per bene, al eatro, alla taverna, al circo, alla fiera, nel salotto di n banchiere usuraio, nello spogliatoio di una cortigiana lla moda, nell' ufficio di un giornalista, o, meglio, di ino spacciatore di notizie arricchito dal *puff*.

La commedia di Jonson diviene in tal modo l'eco dei ostumi e degli usi contemporanei. Man mano ch' essa ncontra le ridicolaggini e i vizî che caratterizzano le varie classi sociali li denunzia e li sferza, non risparniando nè un individuo, nè un frizzo, nè una botta, dicendo il suo a tutti, al mondo letterario, come al mondo elegante, come al mondo religioso.

Gli attacchi di Jonson contro i letterati e i poeti drammatici sono addirittura feroci (6). Egli si beffa della *Tragedia Spagnuola* di Kyd, dell'*Euphues*, delle vecchie tra-

---

(1) *Every man out of his humour.*
(2) *The Alchemist.*
(3) *Every man out of his humour.*
(4) *The Poetaster.*
(5) *China houses.*
(6) Vedi le commedie: *The Fox, Bartholomew fair* e *Poetaster.*

gedie *Locrino* e la *Battaglia di Alcazar*, del poema di Marlowe *Ero* e *Leandro*, del *Damone e Pizia* di Edwards. Ma le sue vittime favorite sono Marston e Dekker, contro i quali egli scrive il *Poetaster*.

Dopo i cattivi poeti, i cortigiani ridicoli e le donne grottesche. Qui la satira fisico-morale è anche più atroce. Jonson ci mostra i suoi eroi e le sue eroine come si vedono nei ritratti dell'epoca: gli uomini col cappello di castoro, i colori della loro dama, l'abito ricamato, la cintura adorna di frangie, la sciarpa, la spada riccamente cesellata, le calze di seta, le giarrettiere d'oro, la barba inamidata e disposta a ventaglio; le donne lucenti di pietre preziose, abbigliate sul gusto italiano e spagnuolo, a colori vivi, piene di nastri e di merletti, profumate, arricciate.

Il cortigiano, educato alla scuola dell'eufuismo, sa Lyly a memoria e non parla che a metafore, a traslati, a perifrasi (1). Le dame, dal canto loro, affettano lo stile elevato del romanzo filosofico e trascendentale, discorrono del gran fine, del fine dei fini, applaudono clamorosamente le sciocchezze di John Daw, giudice dell'alta letteratura, convengono con lui che Aristotele è vacuo, Platone ciarliero, Tucidide noioso. La presunzione, la vanità, la sentimentalità, formano le caratteristiche più salienti di queste preziose inglesi del decimosettimo secolo che, come quelle di Molière, trovano spesso un padre o un marito che le malmena e le svillaneggia di santa ragione. Udite come il capitano Otter discorre di sua moglie in una brigata d'amici. Mrs. Otter, nascosta in un angolo della sala, ode il curioso panegirico:

---

(1) *The Poetaster; Cynthia 's Revels; Every man out of his humour.*

CLERIMONT

« E perchè dunque vi siete ammogliato, capitano?

OTTER

Amavo le sterline e mi sono ammogliato con tremila lire di rendita. Figuratevi che son già quaranta settimane che non abbraccio mia moglie.

CLERIMONT

Siete anche più biasimevole, capitano.

TRUEWIT (*piano*, a *mistress Otter*)

Ascoltatelo.

OTTER

Mia moglie ha un fiato che puzza più di quello di mia nonna.

MISTRESS OTTER (*sola*)

Oh! traditore, oh! bugiardo...

OTTER

Ha per parrucca una libbra di canape...

MISTRESS OTTER (*c. s.*)

Oh! vipera, oh! mandragora...

OTTER

E un viso ripugnante. E, tuttavia, mi spende quaranta lire l'anno in mercurio e in ossa di porco. I suoi denti sono stati

fatti a Black-Friars, le sue sopraciglia nello Strand e i suoi capegli a Silver-street. Ogni quartiere della città mi ha fornito una parte di mia moglie.

MISTRESS OTTER (*c. s.*)

Non ne posso più!

OTTER

Quando si corica si smonta e si mette dentro una ventina di scatole; l'indomani poi, verso il mezzodì, si rimonta come un grande orologio tedesco (1) ».

La satira di Jonson contro i poeti, il bel mondo e la borghesia sembra moderata se si paragona a quella che egli dirige contro i puritani, o Teste Rotonde, come li chiamava la *merry England*. Egli li tratta da nemici, dichiara loro una guerra accanita, non concede loro alcun quartiere, li incalza con una specie di furore (2). Qui il satirico diventa libellista e designa alla esecrazione del pubblico quei gravi personaggi « dai capegli rasati e dalle vesti oscure che passeggiano per la città con aria contrita e con una Bibbia in mano (3) ».

Nella *Fiera di S. Bartolomeo* Jonson mette in scena un pastore di Amsterdam, Busy (l' Affaccendato), il quale dichiara che la necessità della santa causa scusa ogni infrazione alle leggi della morale; che il fine giustifica i mezzi; che è lecito, per ottenere un gran bene e far trionfare la verità, servirsi d'istrumenti impuri. « Il fatto

---

(1) *The silent woman.*
(2) *Every man out of his humour.*
(2) *Every man in his humour.*

è niente, l'intenzione è tutto» dice costui. *(Bartholomew fair).*

L'*Alchimista* è uno dei capolavori di Ben Jonson. Il titolo di questa commedia, che sembra oggi arcaico, era nel 1610 di perfetta attualità. Gli alchimisti erano, allora, numerosi e popolarissimi, specie in Inghilterra. La corte e il popolo credevano ai maghi, alle profezie, ai segni cabalistici, come alla religione rivelata. Enrico VIII, nel suo trentatreesimo anno di regno, dovette assimilare l'alchimia al delitto di alto tradimento e Giacomo I scrisse un libro contro gli alchimisti e fece bruciare tutti gli stregoni che caddero in sua mano. Ma gli editti e le esecuzioni non facevano che dare autorità e aureola di martirio a quei sacerdoti dell'impostura. Jonson, con la sua commedia, portò agli alchimisti un colpo molto più terribile dell'imprigionamento e del supplizio: egli li coprì di ridicolo e li diede in pasto al disprezzo del pubblico. Egli si rivolse a tutti i cittadini di Londra che avevano ancora la debolezza di consultare i ciarlatani e spiegò loro i segreti del mestiere, i processi di cui si servivano i furbi per ingannare gli sciocchi. La conclusione della sua commedia è chiara. « Guardate e istruitevi, dice egli al popolo. Ecco gli uomini che visitate e de' quali comprate le consultazioni a prezzo d' oro. Essi non hanno altra potenza che quella che conferisce loro la vostra credulità. Essi vivono per voi e di voi; il giorno in cui toglierete loro la vostra fiducia, la loro pretesa scienza svanirà come un sogno (1) ».

Per rendere la lezione più proficua Jonson dipinge l'alchimista secondo natura, quale si poteva ancora vederlo

(1) *The Alchemist*, scena ultima.

a Londra al principio del secolo XVII. Il poeta conduce i suoi lettori e i suoi uditori in un laboratorio d' alchimia; il ciarlatano è là, vestito di nero e di rosso, con la sua aiutante « la vergine pura », la celebre *speculatrix*, cui è riservato l'ufficio di guardar nello « specchio magico » e di descriver le figure celesti degli angeli che in esso appariscono di tratto in tratto. Oltre all' alchimista-capo e alla vergine, si disegna, in seconda linea, un terzo individuo, una specie di luogotenente, incaricato di tenere desta la curiosità dei clienti con racconti, storielle e arringhe di ogni genere.

Nel mondo reale i tre impostori che, alla fine del secolo XVI, percorrevano l'Europa vivendo a spese degli ingenui, si chiamavano Dee, Kelly di Worcester e Laski; nella commedia di Jonson essi hanno nome Subtle (l'Astuto), Face (lo Sfrontato) e Dol, la vergine pura. Nel momento in cui s' apre la scena Subtle ha stabilito il suo quartier generale in una casa di Londra, ove la eloquenza di Face fa accorrere i rappresentanti di tutte le classi della capitale: sir Epicuro Mammon, il procuratore Dapper, il negoziante Abele Drugger. La bellezza della « vergine pura » fa furore. Sir Mammon scopre in lei tutte le perfezioni riunite: « un labbro austriaco, il naso dei Valois, la fronte dei Medici ». — Qui Jonson si rivela conoscitore profondo della scienza alchimistica; egli maneggia gli alambichi, le storte, le provette, i recipienti, spiega la rettificazione, la riverberazione, la calcinazione, l'icinerazione e l'imbibizione con la sicurezza di un Paracelso, dà la nomenclatura di tutti i cosmetici, di tutte le polveri e di tutte le pomate. Il linguaggio mistico di Subtle non può non produrre il suo effetto; gentiluomini, soldati, plebei, dame, mercantesse, donnicciuole, tutti l'ascoltano come s'ascolta la parola del maestro. Mentr' egli scaraventa sugli ingenui la sua erudi-

zione di contrabbando, gli occhi dell'uditorio si spalancano, le orecchie si aprono, i colli si tendono. L' alchimista inganna ciascuna delle sue vittime con mezzi differenti. È brusco col procuratore, carezzevole col mercante, sentenzioso con sir Epicuro Mammon, altero coi due puritani di Amsterdam che vengono a chiedergli conto di una somma di danaro che la congregazione gli ha spedita perchè scopra la pietra filosofale. Bisogna vederli come si fan piccini dinanzi al ciarlatano il diacono Ananias e il pastore Tribulation! Quando Subtle vede a' suoi piedi que' due ipocriti raffinati e sa che, avendo bisogno di lui, essi non oseranno ribellarsi agli oltraggi, li tratta come due cani, li chiama « miserabili, idioti, ghiottoni, falsi (atto III) ». Subtle prova una specie di gioia feroce nell' umiliare così i suoi interlocutori. Egli parla qui, indubbiamente, per conto e per bocca di Jonson.

Le pitture minuziose della imperfezione morale, che ricordano la esattezza dei pittori fiamminghi, sono il trionfo del vecchio Ben. La sua potenza di analisi e il vigore del suo colorito lo innalzano spesso fino al genio. Se vivesse oggi bisognerebbe assegnargli un posto di primo ordine fra gli scrittori della scuola realistica o verista. Egli è, sotto un certo aspetto, il precursore di Molière, sotto altri il maestro di Balzac, di Dickens e di Zola. Egli eccelle, sopra tutto, nella concezione e nella rappresentazione dei caratteri straordinarî. Basta ricordare, tra i molti del suo teatro, il carattere di Meercraft nel *Diavolo è un asino* (The Devil is an ass), quello di Jacques nella *Cassetta è manomessa* (The case is altered), quello di Pennyboy nella *Fiera delle novità* (The Staple of news), quello di Morose nella *Donna silenziosa* (The silent woman) e quello di Volpone nella commedia omonima (The Fox).

Meercraft è l'uomo dai progetti, *the projector*, il fonda-

tore di cento compagnie industriali che non hanno mai esistito, ma che trovano degli azionisti, il banchiere senza capitali che specula sulla dabbenaggine, sulla sciocchezza e sulla credulità degli uomini. Più ingegnoso di Mercadet, meno volgare di Ludro e meno farabutto di Saccard, Meercraft concepisce l'idea di disseccare tutte le paludi dell' Inghilterra, di fare i guanti con la pelle dei cani, di introdurre in patria l'uso della forchetta e di fabbricare il vino col succo delle more selvatiche. Meercraft non domanda danaro a nessuno, e tutti gliene portano. È il colmo dell' astuzia. Cavar danaro ai gonzi è facile; il merito sta nel farsi pregare e supplicare per riceverlo. Il tipo dei mistificatori industriali non è raro nel teatro comico inglese (1). Ma il Meercraft di Jonson ne è l'incarnazione più originale e più popolare.

Dopo il ciarlatano e il *projector*, l'usuraio, l' avaro, il monomaniaco e l'ammucchiatore di tesori; dopo Subtle e Meercraft, Pennyboy, Jacques, Morose e Volpone.

Pennyboy ha tratti singolari spiccatissimi che ne rivelano l'origine britannica. Egli è della famiglia degli utilitarî; un calcolatore di primo ordine che rumina cifre, computa, addiziona, moltiplica, divide, compendia e riassume la vita fisica e morale nelle quattro operazioni dell'aritmetica. Non aspettatevi da lui una buona parola, un moto generoso dell'animo, una risoluzione virile. Egli è tetragono ad ogni sentimento, ad ogni idea che non abbia per risultato certo un profitto. Un penny scialaquato da un membro della sua famiglia o da un domestico gli mette i brividi addosso, gli fa perdere la calma, lo porta alla minaccia e all' insulto. Al portinaio della sua casa che gli vien davanti traballando, egli grida:

---

(1) *The Mendicant of the court; The Antipodes*, ecc.

« Tu puzzi di vino, canaglia; sei ubbriaco.

IL PORTINAIO

No signore, non abbiamo bevuto che una pinta, tra un onesto vetturale e me.

PENNYBOY

Chi ha pagato?

IL PORTINAIO

Sono io che l'ho offerta.

PENNYBOY

Come? hai speso sei pence? Un portiere spendere sei pence! sei pence!

IL PORTINAIO

Una volta in un anno, signore.

PENNYBOY

Neanche una volta in sette, malandrino! Sai tu quel che hai fatto, quale spesa di capitale hai fatta? Potrebbe piacere al cielo (poichè sei un birbone ancor giovane e vigoroso) di lasciarti vivere ancora settant' anni, sinchè tu ne abbia novanta o cento. Supponiamo settant'anni. Quante volte sta sette in settanta? Sette volte dieci è la stessa cosa che dieci volte sette. Fa bene attenzione a quel che ti dimostrerò ora sulla punta delle dita. Sei pence, in capo a sette anni, interesse su interesse, ne producono dodici: in capo ad altri sette anni due scellini, nel terzo periodo di sette anni quattro, nel quarto

otto, nel quinto sedici, nel sesto trenta, nel settimo tre lire sterline e quattro scellini, nel nono dodici lire e sedici scellini e, infine, nel decimo, venticinque lire e dodici scellini. Ecco ciò che hai perduto con la tua scioperatezza nel caso in cui tu vivesti ancora settant' anni, spendendo sei pence solo una volta ogni sette anni. E buttar via ciò in un giorno! Ma è una somma incalcolabile. Fuori di casa mia, flagello di prodigalità (1) ».

Pennyboy è usuraio. L' avaro è un tipo analogo già studiato dalla commedia latina; Jonson lo riprende, prima di Molière, di Balzac e di Goldoni, seguendo, con una certa libertà e originalità, le traccie di Plauto. Egli imita e rifà anche qualche passaggio dell'*Aulularia*, ma introduce nella sua commedia *The case is altered* elementi nuovi e caratteri contemporanei.

L'avaro di Jonson è un francese di nome Jacques, stabilito in Italia. Già intendente del conte di Chamont, Jacques aveva rubato al suo padrone la figlia, ancora bambina, e una somma di danaro considerevole. Il ladro vive miseramente, è coperto di cenci; lo si vede ridotto alla mendicità. Ma egli possiede una cassetta piena d'oro che va a contemplare molte volte al giorno e che gli tien luogo di ogni altra gioia. La bellezza della giovane Rachele, la figlia rapita a Chamont, eccita l'ammirazione generale. Parecchi pretendenti aspirano alla mano della giovinetta: Cristophero, intendente del conte Farnese, gran signore dei dintorni, la disputa al conte Farnese stesso; e l'uno e l' altro han per rivali un calzolaio e il figlio di Farnese. L'avaro non crede ad un amore disinteressato: teme che, col pretesto di Rachele, i vagheggini abbiano di mira il suo tesoro. Come l' Euclio di Plauto

(1) *The Staple of news.*

e l'Arpagone di Molière, egli non ha occhi ed orecchi che per il suo danaro; ogni strepito, ogni gesto, ogni parola lo fan gridare *al ladro!* e *al furto!* Egli ripete su tutti i tôni che non ha di che mangiare, che è un povero diavolo, che Rachele non ha un soldo di dote. Malgrado le sue proteste di miseria e la sua diffidenza verso tutti, Jacques finisce col subire la medesima sorte toccata ad Euclio e ad Arpagone; gli si ruba la figlia e la cassetta. Egli rimpiange tanto la seconda che non ha il tempo di affliggersi per il rapimento della prima.

Come e quanto Jacques ami l'oro è espresso in uno squarcio tra il lirico e il comico che è semplicemente ammirevole. L'avaro toglie il suo scrigno da un sito ove era nascosto, lo ripone in un altro e gli parla con tenerezza di padre, di fratello, di amante: «—Resta là, cara anima mia! Dormi placidamente, o mio bimbo! Non ti dirò addio, principe amabile, grande imperatore, se prima non ti avrò mirato ad ogni minuto; non sarò sgarbato con te, re dei re; non ti volgerò le spalle lasciandoti! (atto III) ». Queste parole sono veramente di Jonson, mentre il primo monologo dell'avaro (atto I, scena II) è tolto di peso da Plauto. E vi è tolta anche la famosa scena dell'*Aulularia*, nella quale Euclio arresta Strobilo e lo fruga da ogni parte perchè sospetta che gli abbia rubata la sua pentola *onustam auri.* Anche il Molière ha riprodotto nella sua commedia quella scena, che è, senza dubbio, una delle più caratteristiche dell'*Aulularia.* Le due imitazioni su per giù si equivalgono e restano un po' a distanza dall'originale.

Volpone è il capolavoro comico di Ben Jonson. La pittura è aspra, le passioni umane son messe a nudo brutalmente. Il poeta svela tutte le turpitudini della lussuria, della crudeltà, della cupidigia e dell'impudicizia.

I personaggi del *Volpone* hanno quasi tutti la faccia patibolare; Fox, Mosca, Voltore, Corbaccio, Corvino, Bonario odorano di ergastolo un miglio lontano. Il pensiero moralizzatore di Jonson è qui manifesto e, ad ogni modo, ecco le sue stesse parole: « Io le flagellerò queste scimmie, metterò dinanzi ai loro occhi cortigiani uno specchio, vasto come il teatro nel quale agiscono. Essi vedranno le deformità del tempo disseccate sino all'ultimo nervo e all'ultimo muscolo, con un coraggio temerario e con lo sprezzo di ogni timore... La mia rigida mano fu creata per fustigare il vizio e per torcerlo dentro a una morsa (1)».

Jonson ha mantenuta la sua promessa fino alla sazietà. Nulla di più sinistro, di più turpe di alcune scene del *Volpone*, ove i mariti vendono l'onore delle mogli, ove i gentiluomini scroccano danaro e gioielli agli sciocchi, ove lo sguardo e l'anima non possono riposarsi su nessuna virtù, su nessun sentimento elevato.

Il carattere principale del *Volpone* è straordinario, come la maggior parte dei caratteri di Jonson. Volpone è un gentiluomo veneziano, ricco e celibe, che ama appassionatamente l'oro e i godimenti che esso procura. Pluto è la divinità di Volpone il Magnifico. Sin dalla prima scena della commedia costui intuona un ditirambo poetico, imitato dal *Bellerofonte* di Euripide: « Salute al giorno! e poi al mio oro. Apri la cassa, ch'io possa vedere il mio santo. Salute, anima del mondo, e anima mia! O figlio del sole, più abbagliante di tuo padre, lascia ch'io ti baci con adorazione—te e tutti questi tesori —sacre reliquie di questa stanza benedetta! ».

Siamo a Venezia, la città dei piaceri sensuali. Volpone

---

(1) *Every man out of his humour*, Prologue.

invoca le voluttà del harem, le gioie del paradiso di Maometto, la danza delle schiave, la musica e le feste. Venezia, per il suo commercio, si avvicina all' Oriente e Volpone ha i costumi di un turco. Per aumentare il suo danaro egli ricorre ad ogni specie di mezzi ingegnosi. Si finge vecchio e infermo e attira, per tal modo, al suo letto una serie di aspiranti e candidati alla sua eredità, l'avvocato Voltore, il vecchio Corbaccio, il giovane Corvino, l'avida e gelosa lady Politick - Would - Be, che cadono, successivamente, nell' agguato che tende loro l'abile parassita. Tutti si credono già padroni della successione, rimpinzano il finto malato di oro, gioielli, argenteria, damaschi, velluti, oggetti rari, e servono di argomento alle astuzie di Volpone e agli scherzi volgari del suo complice, il servo Mosca.

Le ultime scene della commedia si svolgono al tribunale. I delusi, gli ingannati, le vittime di Volpone e di Mosca sporgono querela contro di essi, imputandoli di simulazioni, di truffe continuate e di falsificazione di testamenti. Volpone, Mosca e i tre eredi futuri — riconosciuti pure colpevoli — vengono giudicati e condannati alle galère, alla prigione, alla berlina « ove il popolo li acciecherà a colpi d'ova marcie, di pesci infetti e di frutta putride (atto II, sc. VIII) ».

Meglio che una commedia, la *Donna silenziosa* (1) di Jonson è una grande farsa di carattere. Si tratta anche qui di un tipo bizzarro ed originale di vecchio. Morose, ricco e uomo per bene, detesta lo strepito e il cicaleccio. Egli ha la mania del silenzio. Guai se i suoi dome-

(1) *The silent woman*. Ph. Chasles si occupò con molta larghezza dell' analisi di questa commedia nel suo libro: *Etudes sur Shaksp.*, *Marie Stuart, et l'Aretin*, Paris, Amyot, pag. 135 e segg.

stici parlano a voce alta, o semplicemente parlano! Guai se uno di essi urta qualche sedia o lascia cadere un tondo o un bicchiere! Sotto alla finestra della sua casa si trattengono il domatore di orsi e i musicanti, e Morose li fa cacciare a colpi di bastone. Il suo cameriere deve portare scarpe di lana e discorrere rattenendo il fiato. Egli finisce col proibire la parola e con l' esigere che lo si interroghi e gli si risponda a segni. Uno dei soliti scrocconi, Sir Dauphine, gli pesca fuori una donna silenziosa, la bella Ephicoene. Morose se ne invaghisce e la sposa. Appena maritata Ephicoene parla, rimprovera, ragiona, strilla, fa il baccano di una dozzina di comari. «— E che? grida ella, credete di aver sposato una statua o una marionetta? una puppattola di Francia, i cuî occhi si muovono con un fil di ferro?... (1)». Ephicoene ordina ai domestici di parlar forte e di aprire i battenti di tutte le porte. Essa vuole divertirsi, ricevere, ballare, far della musica. La casa di Morose è subito invasa da una folla di amici, di musicanti, di ballerini, di cantanti che lo circondano, discorrendo e gestendo, tutti in una volta, indirizzandogli domande, complimenti, consigli, rimostranze. «—Un complotto! un complotto! geme il povero vecchio. Tutti contro di me! Sono la loro incudine, mi assassinano, mi fanno in pezzi!». I convitati gridano: «—Tamburi, battete, suonate o trombe! *Nunc est bibendum, nunc pede libero!*» Morose è alla disperazione: «—Miserabili, assassini, figli del diavolo, traditori, che fate qui?» Nuovo pandemonio. Il capitano Otter, ubbriaco, dice roba da chiodi di sua moglie che lo afferra pel collo e gli dà fior di pugni e di schiaffi. Morose cava la spada e

(1) « Why, did you think you had married a statue, or a motion only? one of the French puppets, with the eyes turned with a wire?... » (*The silent woman*, act. III, sc. II).

si getta sui convitati, sui ballerini e sui musicisti. Lo si trattiene, si constata che è pazzo, si discute, dinanzi a lui, della sua malattia improvvisa. «—Questa infermità, dice un medico, si chiama in greco μανία, in latino *insania*, *furor*, *vel ecstasis melancholica*, cioè *egressio*, quando un uomo *ex melancholico evadit fanaticus*. Ma potrebbe darsi che non fosse ancora che *phreneticus*, e la *phrenesis* non è che il *delirium*, o press' a poco ». Morose chiede ad alte grida il divorzio. Come fare? Si disserta intorno ai dodici casi di nullità del matrimonio, i *duodecim impedimenta* che possono *non dirimere contractum* ma *irritu reddere matrimonium*, come si dice in diritto canonico. La discussione si fa clamorosa, tempestosa. Otter, Cutbeard, Truewit, Dauphine, Clerimont fanno pompa di scienza legale e di erudizione classica, sempre gridando, strillando, battendo i piedi, le canne, assordando gli ascoltatori. *Impedimentum moris, ante copulam, post copulam, conditio, cognatio spiritualis, crimen adulterii, cultus disparitas, vis, ordo, ligamen, publica honestas* o *inchoata quaedam affinitas*, o *affinitas orta ex sponsalibus, affinitas ex fornicatione;* tutto questo latino percuote e fende per una buona mezz' ora il debole orecchio e il debolissimo cervello di Morose. Cutbeard si ferma al duodecimo e ultimo *impedimentum;* e Otter esclama:

« — Questo è un *impedimentum gravissimum*. Se il signor Morose ha una *manifestam frigiditatem*.....

TRUEWIT

Ecco un soccorso che vi arriva signor Morose. Confessatevi impotente e il divorzio è bell' e ottenuto ».

Morose aderisce. Alcuni dei presenti domandano una verificazione « su luogo ». Ma Ephicoene dichiara che « impotente o no » suo marito le accomoda com'è. L'assemblea propone un altro mezzo: l'adulterio, ma Ephicoene si ostina a non volerne sapere. Interviene sir Dauphine: «—Datemi cinque cento sterline di rendita, mio caro Morose, dice egli al vecchio, e io vi libero dalla moglie ». Detto fatto. Morose firma la donazione e sir Dauphine, ridendo e sghignazzando, gli mostra che Ephicoene, la presunta donna silenziosa, non era e non è altro che un giovanotto travestito.

Questa commedia, l' *Alchimista* e *Volpone* danno la misura esatta delle qualità e dei difetti di Ben Jonson. L'energia dello stile, la profusione di vena comica, l'ampiezza di certi caratteri e l'analisi minuta di certi episodî, destano in noi una schietta e profonda simpatia per il vecchio autore contemporaneo di Shakspeare, ma la stranezza delle pitture, l' eccezionalità dei tipi, la mostruosità di alcune scene, l' esuberanza e l'oltranza del linguaggio, non possono non suscitare nel nostro animo un estremo disgusto. Gli uomini e le donne di Jonson sono in gran parte esseri odiosi, che aspirano a singolarizzarsi nel delitto. Le loro passioni straordinarie creano necessariamente nella commedia situazioni fuor del comune e azioni inverosimili. Nessuna semplicità, quindi nessuna verità. I grandi poeti comici, Aristofane, Plauto, Molière, Beaumarchais, Goldoni, non procedono come Jonson. Essi non hanno bisogno di stillarsi il cervello per cercar situazioni nuove e tipi sopranaturali e superumani. Un ventaglio smarrito basta al Goldoni per creare un capolavoro. Pluto, Euclio, Alceste, Tartufo, Dandin, Figaro, Susanna, Don Basilio, Lunardo, Simon, Isidoro, Don Marzio, Geronte, sono grandi perchè sono veri. La galleria di Jonson è un museo di libri e di ri-

tratti rari. Sgraziatamente i libri e i ritratti rari non interessano che gli studiosi e i curiosi. In Inghilterra le commedie del celebre poeta si ammirano molto, si leggono poco e non si rappresentano mai. Figurarsi poi altrove!

Nelle allegorie comiche imitate da Aristofane (1), nelle *Maschere* e nelle pastorali (2) Ben Jonson fa gran lusso di poesia, d'imaginazione e di colori. Le *Feste di Cinzia*, la *Fiera delle notizie*, il *Pastor triste*, le *Miscellanee* rivelano nell'autore una fantasia delicata e gentile. I cori e le arie da ballo di queste geniali produzioni hanno la impronta magnifica del rinascimento. Maschere di teatro, astrazioni personificate, decorazioni, capricci pittoreschi e sentimentali, paesaggi greci, caccie rumorose, feste di Diana, incantesimi, epitalamî, fate maliziose, amori ingenui, Oberon e Titania, Daphni e Cloe; isole galleggianti, metamorfosi, globi simbolici; tutto il reale e tutto l' ultra reale della natura e della vita. Qui le dispute leggiadre e fanciullesche di Cupido e di Mercurio (3), più là la verde foresta ove abitava Earine « nata con la primavera, con la violetta, con le prime rose fiorite (4) ».

Del vecchio Jonson abbiamo anche alcuni epigrammi, varie epistole, imitate da Orazio, e una grammatica inglese (5). Sulla sua tomba si legge una apologia breve ma enfatica; quattro sole parole: *O rare Ben Jonson!*

---

(1) *Cynthia 's Revels*, *The Staple of news*. (Vedi gli *Uccelli* e le *Rane* di Aristofane).

(2) *A celebration of Charis*, *Miscellaneous poems*, *Masque of Beauty*, *The sad Shepherd*, *The Masque of hymen*.

(3) *Cynthia 's Revels*.

(4) « Born with the primrose, or the violet
Or earliest roses blown » (*The sad Shepherd*, act I, sc. II).

(5) Cfr. *Works*, Cunningham, London 1875, 9 vol. in-8.

CAPITOLO VI

CONTEMPORANEI E SUCCESSORI DI SHAKSPEARE

Contemporanei ed emuli dello Shakspeare - Drammi e commedie di Dekker: la *Prostituta onesta* — Webster, sue tragedie: la *Duchessa di Amalfi* e il *Diavolo bianco* — Beaumont e Fletcher, loro collaborazione, loro capolavori tragici - L'esagerazione dei caratteri nei drammi di Beaumont e Fletcher — Tipi di donne - La poesia boschereccia e la *Pastorella fedele*, imitata dal *Pastor fido* del Guarini — *I due nobili cugini* di Fletcher (e Shakspeare?) - Le commedie di Beaumont e Fletcher; loro caratteristiche: il *Curato spagnuolo* — T. Heywood, sue opere tragiche e comiche: *La Donna uccisa con tenerezza* — La scuola di Ben Jonson — Chapman, il traduttore di Omero; sua mediocrità come drammaturgo e commediografo — L'*Eastward Hoe* — Inclinazione di Chapman al classicismo — Middleton, la *Strega* e le streghe del *Macbeth* — Altri lavori di Middleton: il *Giuoco degli scacchi* — Contemporanei minori di Shakspeare e Jonson: (I due Rowley, i due Taylor, Field, Tourneur, Chettle) Marston, sue imitazioni dallo Shakspeare e da Marlowe: *Antonio e Mellida;* il *Pigmalione* I successori di Shakspeare — Massinger e Ford: loro caratteristiche drammatiche - Il *Duca di Milano* di Massinger; *Peccato che sia una prostituta* e il *Cuore spezzato* di Ford — Decadenza del teatro Gli ultimi vecchi drammaturghi inglesi: (Cartwright, Cox, Machin, May, Quarles, Suckling, Marmion) — Giacomo Shirley; sue opere.

Molta parte degli scrittori del secolo di Elisabetta, sedotti dalla gloria di Marlowe, dello Shakspeare e di Ben Jonson e dal favore con il quale il pubblico accoglieva ogni specie di composizioni drammatiche, continuarono l'opera degli autori del *Faust*, dell'*Amleto* e del *Sejano* e arricchirono le scene inglesi di centinaia di lavori. Si potrebbero citare qui una infinità di commediografi e di poeti tragici, ma la nomenclatura riuscirebbe, oltrechè lunga e noiosa, inutile. I soli nomi dei contemporanei e successori immediati dello Shakspeare degni di ricordanza sono, dopo Ben Jonson, quelli di Dekker, di Webster, di

Middleton, di Tommaso Heywood, di Beaumont e Fletcher e di Chapman. Massinger Ford, Shirley, Marston, Marmion, May, Quarles e altri rappresentano già la decadenza.

Tommaso Dekker, (1570-1641?), è, come sappiamo, uno degli originali del *Poetaster* di Ben Jonson. La turbolenza della sua vita, passata tra le orgie, la prigione dei debitori e gli artigli di Henslowe, il mecenate usuraio, impedì al suo genio di espandersi liberamente e di acquistare la popolarità che godettero i grandi drammaturghi del tempo suo. Egli scrisse tuttavia per venticinque anni di seguito e diede al teatro tragedie e commedie piene di fuoco, di movimento, di passione, di arguzia e di spirito. Ricordiamo, tra le sue opere principali (1): *Triplicity of Cuckolds* (1598), *Old Fortunatus* (1600), *Satiromastix* (1602); *Wonderful year* (1603), *Seven deadly sins of London* (1606), *Knight 's conjuring* (1607), *The Whore of Babylon* (1607) –ove Elisabetta figura sotto il nome di Titania e il gesuita Campion sotto quello di Campeius, – *Works for armourers or The peace is broken* (1609), *Gull 's horn book* (1609), *If it be not good, the devil is in it* (1612), *The spanish Moor*—scritto in collaborazione con John Day e William Haughton—*The roaring girl* e *The sun's darling*, scritte con Middleton e con Ford, (1600 e 1612) e *The Honest Whore* (La prostituta onesta) che l'Hazlitt, nelle sue *Letture* (2), giudica un capolavoro e che svolge su per giù la tesi di *Marion Delorme* e della *Signora delle Camelie*, cioè la redenzione e la purificazione della cortigiana mediante l'amore. Come Margherita Gauthier, anche la cortigiana di Dekker sacrifica il

(1) *Dramatic works*, Pearson, London 1873, 4 vol in-8; *Non dramatic works*, Grosart, London 1884, 5 vol in-4; *Best plays*, ed Rhys (Mermaid series) 1887 in-8.
(2) *Lectures on the dramatic literature of the age of Elisabeth.*

io passato, le sue ricchezze e le sue voluttà all'amore i Ippolito, un gentiluomo milanese nel quale si può scorire un indizio lontano di Armando Duval. Ciò che vi ia di più rimarchevole in questa tragedia sono le scene frammentarie, staccate. La *Prostituta onesta* rinchiude tutti gli elementi di un grande dramma. Vi fan difetto però l'armonia e la condotta scenica.

Da Dekker a Webster corre un abisso. Giovanni Webster, figlio di un sarto di Londra, cominciò a scrivere per il teatro verso il 1598. Egli è, dopo Shakspeare e Marlowe, il genio drammatico più poderoso della Gran Bretagna. Educato alla scuola del tragico di Stratford, diede ai suoi lavori (1) l'impronta della passione e della profondità psicologica. Il piano de' suoi drammi è difettoso, ma la condensazione dei sentimenti e lo studio severo dell'anima rivelano la mano del maestro. La sua tragedia *Appio e Virginia* (Appius and Virginia) commosse tutta una generazione di spettatori, ma noi crediamo, tuttavia, che l'unghia del leone sia piuttosto nella *Duchessa di Amalfi* (Duchess of Malfy), tratta dal Bandello (p. 1, nov. 26), e nel *Diavolo bianco o Vittoria Accoramboni* (The white Devil, or Victoria Accoramboni). Nella *Duchessa di Amalfi* si trova una tristezza toccante e grandiosa. La morte della eroina è descritta con una verità che colpisce in mezzo al cuore. Il pensiero di Webster aleggia continuamente tra il sepolcro e il carnaio. « Le cariche di corte, egli dice, sono come i letti dell'ospedale, in cui la testa del tale è ai piedi del tal altro; e così di seguito, discendendo sempre (2) ». Sono queste le imagini favorite del poeta. Nel creare dispe-

---

(1) *Dramatic works*, Hazlitt, London, 4 vol. in-8; *Best plays*, Symonds (Mermaid series), 1888 in-8.

(2) *Duchess of Malfy*, atto II, sc. I.

rati, scellerati, misantropi (1), nel bestemmiare la vita umana, nel dipingere la disperazione e la ferocia dei costumi, nessuno lo supera o, semplicemente, lo uguaglia.

La Duchessa di Amalfi ha sposato in segreto il suo intendente Antonio; il fratello lo sa e, pazzo di furore, vuol vendicare l'onta inflitta al suo nome illustre uccidendo i due complici. Le torture della carne non gli sembrano castigo sufficiente per il fallo della sorella; e la duchessa deve morire soffrendo. Ai dolori del corpo il carnefice penserà poi. L'importante è che ella non muoia troppo presto. Egli manda degli assassini contro Antonio, si reca dalla duchessa e le mostra alcune figure di cera coperte di ferite, che l'infelice prende per i cadaveri di suo marito e de' suoi figli. Agli incoraggiamenti, alle consolazioni degli amici ella non risponde che con un freddo sorriso di statua: « — Coraggio, vi salverò! — Ho proprio voglia di pensare a una cosa sì futile! — Vi assicuro che sento pietà di voi —Sei pazzo, amico, a dispensare così la tua pietà: io non sento compassione di me stessa.... il mio cuore è pieno di pugnali (atto IV, scena I) ». Il fratello le manda una turba di pazzi che gesticolano, urlano ed errano lugubremente intorno a lei. Ella non dice nulla, guarda; il suo cuore è morto, i suoi occhi fissano il vuoto. « —A che pensate ?—A nulla. Quando sogno così, dormo — Come una pazza? con gli occhi aperti ?—Credi tu... che ci riconosceremo nell'altro mondo ?—Oh sì! senza dubbio—Oh! se si potesse avere solo un colloquio di due giorni coi morti! Imparerei qualche cosa che qui, ne son certa, non potrò mai sapere... Vuoi sentire un miracolo?. Non sono ancora pazza. Il cielo sembra, sulla mia testa, di bronzo fuso, e la terra, sotto ai miei piedi, di zolfo infiammato, e, tuttavia, non

(1) Bosola, Flaminio.

sono ancora pazza! Mi sono abituata alla disperazione come un galeotto si abitua al remo (atto IV, scena II) ».

Giungono finalmente i becchini, con due carnefici e una bara, e le anticipano il funerale cantando la preghiera dei morti: « — Addio Cariola, esclama ella, dà al mio bambino un po' di sciroppo per il suo raffreddore e fa dire alla piccina le sue preghiere...... Eccomi ora a voi. Che genere di morte? — Lo strangolamento. Ecco i vostri esecutori.—Vi perdono; una tosse, l'apoplessia, il catarro farebbero altrettanto! Darete il cadavere alle mie donne, non è vero?... Stringete, stringete forte!... direte a mio fratello, quando sarò sepolta, che possono pranzare in pace (ibid.) ».

Dopo la padrona la serva. Costei grida e si dibatte: « —Non voglio morire, sono promessa con un giovane gentiluomo—La corda vi servirà d'anello di matrimonio. —Se mi uccidete ora sarò dannata! da due anni non mi confesso—Presto dunque!—Sono incinta (ibid.) ».

L'appetito viene mangiando, e il macello non è che incominciato. Si assassina Antonio, si accoppa un cardinale, si sgozza una cortigiana, si tagliano a pezzi dei bambini, si avvelena un duca e si scanna un confidente: «Oh! questo cupo mondo! —mormora l'autore.—In che ombra e in che pozzo profondo e tenebroso vive questa povera umanità! Noi corriamo dietro alla grandezza, come i fanciulli corrono dietro alle bolle di sapone! Che è il piacere? Nient'altro che poche ore di riposo durante una febbre, un riposo che ci prepara alle sofferenze del dolore! Quando cadiamo per l'ambizione, per l'assassinio, per la voluttà—siamo come i diamanti tagliati dalla nostra stessa polvere (1) ».

Nel *Diavolo Bianco o Vittoria Accoramboni*, che il te-

---

(1) *Duchess of Malfy*, atto V, sc. V; *The White Devil*, sc. ult.

desco Tieck si sentì il prurito di imitare, le qualità dram matiche di John Webster si mostrano anche più elevat Dopo una vita di sogni ambiziosi e di azioni colpevol l'Accoramboni e il suo complice Brachiano vengono tr scinati dinanzi ai giudici. C' è un momento in cui Vi toria, scoperta ne' suoi disegni, abbandonata dall'amant e tradita nelle sue speranze, si ribella contro la giustizi contro le leggi, contro la società. Ella provoca il trib nale, lo sfida, lo minaccia, lo insulta. Tutto il fiele cl le resta in cuore le sale alle labbra. È uno spettaco triste e, insieme, feroce. Quella donna pallida, scarm gliata, fremente, quelle frasi rotte, nervose, convuls spasmodiche che le escono di bocca, quella cupa sa della giustizia, quella lotta tra il delitto e la paura d castigo, tra l'istinto della fierezza e l'istinto della conse vazione offrono una delle scene più grandiose e racc priccianti del teatro drammatico.

L'avvocato dell'accusa parla latino.

« — Parli la sua lingua abituale altrimenti non risponder esclama l'Accoramboni.

— Ma voi capite il latino.

—Lo capisco, ma voglio che tutta l'assemblea intenda ci che si dice...... Eccomi qua, tirate su me: vi dirò se n toccate!...... Certamente quest' avvocato ha inghiottito qua che ricetta, qualche formula da speziale, ed ecco che grosse parole indigeste gli saltano al becco come le pietre ch diamo ai falchi per medicamento. Al fatto, al fatto, dottor e meno frasi! Provate che sono colpevole, separatemi la t sta dal busto, ci lasceremo buoni amici; ma sdegno di dover mia vita alla vostra pietà o a quella di qualsiasi altro. Quar alle vostre parolone, siete libero di spaventare i marmocc con figure di diavoli dipinti. Io non ho più l' età di que vani terrori. I nomi che mi date di prostituta e di omici ricadono su voi come lo sputo ricade sulla faccia di chi spu

al vento. Mi avete ridotta all'elemosina, e volete ancora perdermi. Io ho case, gioielli e un povero rimasuglio di ducati: questa roba vi suggerirà un po' di clemenza, n'è vero?—Via, via, tirate le vostre pistole contro le mosche; il giuoco sarà più nobile (1) ».

Ella è condannata alla reclusione in una casa di convertite. « — Una casa di convertite? che roba è?—Una casa di prostitute che si ravvedono — O che, forse, i nobili di Roma hanno fondata questa casa per le loro mogli? (sc. ult.) ».

Sotto il pugnale l' audace donna si mostra anche più ferma e fiera: « Non temo nulla, dice; riceverò la morte come un principe riceve i grandi ambasciatori. Farò anzi mezza strada per venire incontro alla tua arme. Oh bel colpo virile! Ne devi però vibrare un altro che ti renderà addirittura celebre; devi pugnalare qualche bambino attaccato alla mammella! (ibid.) (2) ».

Beaumont e Fletcher sono i due fratelli siamesi della drammatica. Essi hanno dato all' Inghilterra il primo esempio della collaborazione letteraria. Giovanni Fletcher (1579-1625) era il più vecchio e il più ricco d'imaginazione. Egli forniva gli intrecci e i caratteri. Francesco Beaumont (1584-1616), uomo sagace e scrittore elegante, coordinava le fila del lavoro, ritoccava lo stile e dava l'ultima mano alla tragedia o alla commedia. Beaumont era figlio di un vescovo, Fletcher di un cavaliere. Scrissero insieme trentotto produzioni teatrali. Morto Beaumont, Fletcher continuò l' opera comune. La ditta non

---

(1) *The White Devil*, p. 22, ed Dyce, London, 1830.

(2) Webster scrisse anche in collaborazione con Dekker e con Rowley: *The history of sir Thomas Wyatt*, *Westward Hoe*, *Northward Hoe*, *A cure for a Cuckold* e *The Thracian wonder*. (Vedi Bodenstedt, *Shakspeare 's Zeitgenossen*, t. I, Berlino, 1858).

si poteva cangiare e i drammi di Fletcher seguitarono a intitolarsi dal nome dei due cooperatori (1). Essi erano, più che colleghi e soci, amici e fratelli. L' assennatezza dell'uno correggeva le esuberanze dell'altro; la fantasia ardita di Fletcher suppliva alle deficienze e alle restrizioni di Beaumont. Una sera, alla *Sirena*, essi stavano svolgendo l' intrigo di un dramma storico. La taverna era piena di alabardieri i quali, secondo la consegna avuta, invigilavano i bevitori, e specialmente i gentiluomini. Era il tempo della famosa cospirazione di Essex e Raleigh e, ovunque, le autorità stavano sull'attenti. I poeti, rintanati in un angolo della sala, discutevano calorosamente, ma sotto voce, intorno al dramma: «—Voi, disse a un tratto Fletcher a Beaumont, detterete il prologo, il primo atto e il terzo.—No, rispose Fletcher—E perchè no? chiese Beaumont—Perchè desidero tracciare io stesso la catastrofe—Ho già fissato il mio piano e non vorrei cangiarlo — E pure, gridò Fletcher con tôno di stizza, sarò io che ammazzerò la regina! ». Aveva appena terminato di proferire queste parole che gli alabardieri balzarono in piedi e, correndo verso i due amici, intimarono loro l'arresto. «—In nome della regina che voi volete ammazzare, seguiteci! ». Beaumont e Fletcher si guardarono sorpresi. Non sapevano se dovevano ridere o commuoversi dell' avventura. Spiegarono la cosa agli alabardieri, e il curioso incidente venne affogato in una pinta di birra e in parecchi evviva clamorosi a Sua Graziosa Maestà.

---

(1) *Works of Beaumont and Fletcher*, London, 1843, 11 vol. in-8—*Best plays* ed. Strachey (Mermaid series) 1887, 2 vol. in-8. Tuttavia, secondo il Collier, i drammi seguenti sarebbero stati scritti dal solo Fletcher: *Il suddito leale* (1618), La *Principessa dell'Isola* (1621), *la Caccia all'oca selvaggia*, il *Pellegrino* (1622), il *Boschetto dei pezzenti*, la *Profetessa*, il *Viaggio per mare*, il *Curato spagnuolo* (1623), la *Giovanetta del mulino* (1624), *Una donna per un mese*, *Conducete una donna e avrete una donna* (1625), *la Bella ragazza dell'albergo*, il *Nobile gentiluomo*.

I drammi di Beaumont e Fletcher, malgrado le correzioni sapienti del primo, ridondano di anacronismi. Nel *Thierry e Theodoret* (Thierry and Theodoret) i soldati di Brunehaut portano dei moschetti, nel *Bonduca* l'esercito romano mangia del pudding e nei *Due nobili cugini* (Two noble Kinsmen) un maestro di scuola parla latino avanti la guerra di Troia. Ma questi errori, forse volontarî, non devono premere gran fatto al critico. Al tempo di Beaumont e Fletcher gli spettatori non andavano al teatro per imparare la cronologia e la storia; vi andavano per godere della pura e tranquilla impressione di una bella opera d' arte. Il Sejano di Ben Jonson e il Catone di Addison non si permettono anacronismi, ma a Catone e a Sejano noi abbiamo la malinconia di preferire quel tale Amleto che pretende d'essere stato educato all'università di Wittenberg e quel tale Riccardo III che cita, con tutta disinvoltura, Machiavelli. I romani di Ben Jonson e di Addison parlano latino, e, tuttavia, sono così poco romani che durate fatica a non scambiarli per dei buoni borghesi di Cheap-side; quelli di Shakspeare sparano il cannone contro il nemico e si esprimono nella lingua di Chaucer e di Spenser — ma, quanto a romanità,—uguagliano, se non superano addirittura, gli eroi di Plutarco, di Tacito e di Livio.

Più che gli anacronismi, c'è da imputare a Beaumont e Fletcher la esagerazione del terribile. I loro personaggi scherzano col pugnale e col veleno, uccidono senza misericordia, mandano alla ruota donne e bambini. Nel *Doppio matrimonio* (The double marriage) noi assistiamo alla tortura di una giovanetta, la quale urla e spasima sotto la mano dei carnefici. Le sue carni stridono dentro ai ferri, il sangue le scorre da tutte le membra. A questa violenza di situazioni risponde, naturalmente, la violenza del linguaggio. Le imagini si sovrappongono alle

imagini, le apostrofi alle apostrofi; i periodi si rompono, il paradosso diventa stile ordinario. Gli attori non camminano più, corrono; non parlano più, gridano; non vivono più, stravivono. La loro gioia è tripudio, il loro dolore è disperazione. Pronti di mano, pronti di lingua, essi bestemmiano, imprecano, offendono, insozzano, recidono mani, tagliano braccia, nasi, orecchie; strappano gli occhi e li calpestano. Ogni castigo è una strage, ogni vendetta una ecatombe. L' odore del sangue ci afferra alla gola e ci sale al cervello; non siamo più in un teatro ma in una macelleria. Dinanzi a noi non sfilano uomini e donne, ricchi di pregi e di difetti, buoni e cattivi, onesti e farabutti, sfilano mostri di virtù e prodigi d' infamia. Perchè, giova notarlo, Fletcher e Beaumont dipingono la virtù con la stessa oltranza del vizio. Essi non conoscono mezzi termini: o il candore o la ferocia, o la colomba o la tigre, o Ordella o Bacha. Nella *Tragedia della giovanetta* (The Maid 's tragedy), nel *Valentiniano* (Valentinian) nelle *Quattro produzioni in una* (Four plays in one), in *Boadicea*, i personaggi sono tutti d'un pezzo, tutti angeli e tutti demonî. Gli autori scrivevano e scrivevano; e non avevano tempo di osservare i caratteri e di studiare le passioni. Essi cercavano furiosamente il serafico o l'orribile, come Ben Jonson cercava avidamente il patologico. Essi ingrandivano le doti e le colpe degli uomini e stabilivano una nuova ottica e una nuova acustica. La debolezza e le cadute dei virtuosi, i rimorsi e i pentimenti dei colpevoli, elementi supremi della commozione sul teatro, coefficienti necessarî alla vita dell'arte, non s' incontrano mai, o quasi mai, nei drammi di Fletcher e di Beaumont.

Qualche rara figura isolata si stacca, tuttavia, qua e là, dal cupo quadro della tragedia de' due collaboratori e viene a posare serenamente dinanzi a noi. Bellario;

per esempio, è una creazione gentile, Ordella ha tutta la tenerezza e l'abnegazione dell'Alceste greca, Philaster è un geloso possibile e Thierry, derivazione di Admète, è più vero e umano dell'eroe tessalico di Euripide.

Le figure di donna, ispirate in molta parte alle pitture muliebri dello Spenser e dello Shakspeare, rappresentano poi, nei drammi di Beaumont e Fletcher, l'ideale della dolcezza e della sensività. Nella *Bella fanciulla dell'osteria* (The fair maid of the Inn) Bianca, credendo Cesario rovinato, si offre a lui come sposa. Le si fa capire che il matrimonio tra lor due è impossibile. «—Ebbene dice ella senza proferire un lamento, non amatemi più; pregherò per voi affinchè troviate una moglie bella e virtuosa e quando sarò morta pensate qualche volta a me con un po' di pietà... Accetto il vostro bacio; è un regalo di nozze sopra una tomba di vergine (atto IV, scena I)». Nel *Philaster* Arethusa si lascia colpire dal suo amante, si ribella contro i domestici che vogliono trattenere il braccio dell'assassino, prega per lui, lo difende contro tutto e contro tutti (atto V, scena V). Nel *Thierry e Theodoret* Ordella offre di sacrificarsi perchè suo marito abbia quella prole che ella non può dargli e, allorchè si loda il suo eroismo, risponde che ha fatto semplicemente il suo dovere: *only her duty sir* (atto IV). Nella *Tragedia della giovanetta* Aspasia, stanca, addolorata, affranta, cammina tristemente con gli occhi umidi di pianto e gli sguardi rivolti a terra. Ella non si piace:

« — che dei boschi solitarî e quando vede una riva — tutta piena di fiori—dice, con un sospiro, alle sue donne:—che bel sito per seppellirvi gli amanti!—Oh! raccogliete quei fiori e adornatemi di essi come una morta. — Ella reca ovunque il suo dolore che, come un contagio, si spande fra gli astanti. Ella canta — le più tristi cose che mai orecchio abbia intese; poi respira e canta ancora. — Quando le altre giovani dame

nella folle gaiezza del lor giovane sangue narrano liete novelle — ella, con sguardo desolato, — racconta la storia della morte silenziosa di qualche giovanetta abbandonata, con parole sì dolorose, — che gli occhi di tutte le altre si riempiono di lagrime (1) ».

Siamo, come si vede, in piena poesia boschereccia. Ma l' idillio prende forma anche più viva e sensibile nella *Pastorella fedele* (The faithful Shepherdess) di Fletcher, imitata dal *Pastor fido* del Guarini. Amoret, la pastorella fedele, sembra una ninfa creata dal pennello di Rubens. Il paesaggio che la circonda è umido, verdeggiante, diafano, lucente sotto il sole che lo asciuga e lo riscalda. Amoret e Perigot narrano alla campagna i loro misteri d'amore, Amoret « più bella della casta alba rosseggiante o della stella che guida il marinaio a traverso l'abisso di onde... », Amoret, pudica come una vergine e bella come una sposa. Ma Perigot non presta fede alle sue parole soavi e, ingannato da un calunniatore, la respinge, la insulta, la colpisce con la sua spada e la getta a terra. Ella non si lagna; piange in silenzio, e dice: « Parla, se sei là. È la tua Amoret, la tua amante che pronuncia il caro nome tuo. Vieni a me, metti fine a' miei dolori; guardami, amico...—Perchè hai tu stracciati questi capegli ricciuti che ho adornato sì spesso di rose fresche e di nastri e ove ho versato delle acque distillate per renderli lucenti e dolci — più odorosi dei mazzi di fiori del giorno delle nozze?—Perchè incroci tu le braccia e curvi la testa — sul petto — lasciando cadere, una dopo l'altra—da' tuoi due occhi—da' tuoi due occhi—o mio Dio!—una pioggia di lagrime più preziose, più pure

(1) « This lady
Walks discontented, with her watery eyes.... »
(*The Maid 's tragedy*, act. I).

delle perle—sospese intorno alla fronte pallida della luna?... Lascia la tua disperazione. Eccomi—quale sono sempre stata — ugualmente tenera e tutta tua, come per l' innanzi (atto I, sc. I, atto V, sc. III) ».

Queste figure soavi e commoventi di donna, amate, maltrattate, minacciate, uccise dai furiosi che le adorano e le odiano, queste pecore e questi lupi messi alle prese le une con gli altri richiamano al pensiero i versi del Petrarca:

.........dentro ad una gabbia
Fere selvagge, e mansuete gregge
S'annidan sì, che sempre il miglior geme.

L'amicizia infiammata dall'entusiasmo guerriero ispirò a Beaumont e Fletcher alcune scene veramente magistrali de' *Due nobili cugini* (The two noble Kinsmen). L'argomento di questa tragedia, tratto probabilmente da un vecchio romanzo francese del ciclo greco-romano, fu svolto dal Boccaccio nel suo poema giovanile, dedicato a Fiammetta, la *Teseide*. È là che Chaucer è andato a cercare il soggetto della migliore tra le *Novelle di Canterbury*, quella del « Cavaliere »; ed è pure là che Beaumont e Fletcher trovarono i materiali della loro tragedia. Imitando la *Teseide* e conservandone tutto il patetico, Chaucer v'introdusse un elemento comico e satirico poco dissimile da quello dei trovieri francesi e di Giovanni di Meung, elemento che Beaumont e Fletcher accolsero nel loro dramma e che diede ad esso una impronta spiccatamente nazionale. La tragedia *I due nobili cugini*, recitata al teatro di Blackfriars tra il 1610 e il 1612, fu pubblicata vent'anni più tardi sotto i due nomi riuniti di Fletcher e Shakspeare. Tuttavia essa non è mai stata compresa nelle opere dello Shakspeare; e non

si crede affatto che il grande tragico vi abbia posto mano. Quando si sa, infatti, con quale assenza di scrupoli si facevano le pubblicazioni drammatiche nel secolo XVII, quanto poco gli editori si prendevano pensiero di dire la verità al pubblico e di quali speculazioni essi erano capaci per far vendere i proprî libri, non si può considerare il nome dello Shakspeare messo in testa ai *Due nobili cugini* come una prova della sua collaborazione a questa tragedia. Nella quale, del resto, non c'è nulla che Beaumont e Fletcher non avessero potuto scrivere e nulla di ciò che lo Shakspeare, svolgendo il medesimo soggetto, avrebbe scritto. La scena della prigione tra Palamon e Arcite (atto II, scena II) arieggia molto più la maniera di Marlowe che quella dello Shakspeare e la vantata rassomiglianza tra la pazzia di Ofelia e la follia della innamorata di Palamon, che attraversa anch'essa il teatro cantando frammenti di ballate popolari e distribuendo fiori agli astanti (atto V, sc. III), non è, secondo ogni apparenza, che il prodotto volontario e studiato di una imitazione de' due collaboratori dallo Shakspeare. Beaumont e Fletcher hanno imitato il grande tragico in molti altri lavori, e, imitandolo, l'hanno quasi sempre deturpato. Il plagio si riconosce ne' *Due nobili cugini* come altrove. Beaumont e Fletcher riproducono il racconto della pazzia di Ofelia parafrasando il testo originale; e ciò che l'autore dell'*Amleto* dice in pochi tratti incisivi e caratteristici, essi sviluppano, dilungano e slavano.

Come lo Shakspeare, come Ben Jonson, come parecchi scrittori drammatici del secolo di Elisabetta, anche Beaumont e Fletcher hanno rivolto il loro spirito di osservazione e di satira ai costumi contemporanei pubblici e domestici, e hanno composto delle commedie. I due

autori non hanno creato nulla, nel teatro comico, che possa paragonarsi, anche lontanamente, ai tipi durevoli di Aristofane, di Plauto, di Molière e di Goldoni, e, tuttavia, sul modello di Ben Jonson, hanno ritratto la vita mobile e fuggevole della società del loro tempo, esaminandone le inclinazioni, le ridicolaggini, i vizî e i costumi. I lineamenti eterni e immutabili della fisonomia umana sfuggono all'occhio di Beaumont e Fletcher; il loro studio dei caratteri è puramente superficiale e patologico, e nondimeno certe figure paesane e certi personaggi stranieri, tolti al teatro greco, latino, francese e, sopra tutto, spagnuolo, si muovono nella loro galleria comica con franchezza e vivacità. Quel che manca di virile e di artistico nelle commedie dei due autori è compensato dal brio e dalla scioltezza del dialogo, dalla varietà dei ritratti, dalla ricchezza persino esuberante degli intrecci. Quì avvocati astuti, magistrati corrotti, amici sleali, scene di amore, di gelosia, di crapula: più là figli prodighi, padri avari, domestici impertinenti, cameriere pettegole, donne leggiere, mariti burberi. Dal principe al mendicante, dal letterato all'analfabeta, tutte le classi della società forniscono attori e interlocutori a questo eccentrico teatro, che rappresenta il mondo in compendio. Ladri di strada maestra e pezzenti di città nel *Beggar 's bush*, pazzi e alienati nel *Pilgrim*, civette e cortigiane nel *Woman-Hater*, nella *Scournful lady*, nel *Rule a wife and have a wife* e nella *Wild Goose-chase*, medici ignoranti e malati imaginarî nel *Sir Thomas*, scialaquatori nel *Wit without money*; e sempre e ovunque le mille avventure, i mille episodî insignificanti della vita giornaliera, intrecciati ai fatti politici e letterarî più notevoli del tempo: l'assedio di Ostenda, la battaglia di Newport, la morte di Don Sebastiano di Portogallo, la comparsa dei primi giornali in Europa, le fiere seme-

strali di Frankfort, il massacro di Amboyne nelle Indie; la commedia, la tragedia, il libro, il fatto di cronaca più in voga; le rappresentazioni a corte, le satire contro la *Regina delle fate* di Spenser, contro lo spettro di Banquo, la morte di Falstaff e la celebre apostrofe di Riccardo III (1) in Shakspeare, le parodie degli uomini di legge e dei poeti cavallereschi (2) e via via.

La migliore commedia di Beaumont e Fletcher è, senza dubbio, lo *Spanish Curate* (Il curato spagnuolo), ove i due personaggi più rimarchevoli e più compiuti, un curato e un sagrestano, sono figure non indegne del Molière. Questi due individui dimorano in un meschino villaggio della Spagna. Ridotti a vivere di espedienti, si lamentano contro la durezza dei tempi e la povertà dei loro parrocchiani. Nulla di più comico delle accuse che essi rivolgono al loro gregge: « — Questi miserabili, dice il curato, non fanno mai figli: da sei settimane non c'è stato alcun battesimo.—Hanno il cuore sì duro, aggiunge il sagrestano, che non vogliono morire; coi seppellimenti non si guadagna un quattrino.—Diego, replica il curato, l'aria è quì troppo pura; non possono morire. Avere un reddito così scarso e dei parrocchiani che non muoiono mai, è proprio un supplizio (atto I, sc. III) ».

Beaumont e Fletcher sono in prima linea tra i contemporanei dello Shakspeare. Inferiori a Ben Jonson nella commedia, essi lo superano di gran lunga nella concezione dei caratteri tragici e delle situazioni drammatiche. Non posseggono nè la versatilità meravigliosa dello Shakspeare, nè la vena alta di Marlowe e di John Webster, ma dal lavorìo continuo e consono delle loro imaginazioni facili e brillanti, essi seppero cavar fuori

(1) « A horse, a horse, my kingdom for a horse! ».
(2) *The little French lawyer; The Knight of the burning Pestle.*

un teatro variopinto, fecondo, ricco di scene geniali, assimilabili, perfettamente in accordo coi sentimenti e con le inclinazioni del pubblico al quale era destinato. Perciò i loro drammi e le loro commedie godettero in Inghilterra di una popolarità che sopravvisse al loro tempo e che dal regno di Elisabetta si protrasse sino alla restaurazione della monarchia Stuarda.

Tommaso Heywood è l'Alessandro Hardy dell' Inghilterra. Meglio che un drammaturgo e un letterato, egli è un manifatturiere di opere teatrali e di libri. Tra commedie, tragedie, tragicommedie, interludi e idillî scrisse meglio di duecento produzioni (1). Cominciò a lavorare per il teatro nel 1596 e non lasciò la penna che verso il 1640, avvicendando la sua grafomania scenica con una traduzione di Sallustio, un grosso volume in-folio sulla *Gerarchia degli angeli* e sulla *Storia generale delle donne* e un altro in-folio di 500 pagine pure sulle donne, composto in diciasette settimane. La nota dominante dei drammi di Heywood è il patetico. Mentre gli eroi di Beaumont e Fletcher versano sangue, i suoi versano lagrime. Si piange nel *Viaggiatore inglese* (The english Traveller), si piange nella *Donna uccisa con tenerezza* (A Woman killed with kindness). Come molti dei suoi contemporanei, anche Heywood ci teneva più a veder rappresentati i suoi lavori che a vederli stampati. Nella prefazione del *Viaggiatore inglese* (1620) egli dice che non ha pubblicato un numero maggiore delle sue opere perchè alcune di esse sono state smarrite dalle compagnie che le recitarono, e altre sono rimaste fra le mani degli attori, ma, sopra tutto, perchè egli non ha l'am-

(1) *Dramatic works, now for the first time collected*, London 1874, 6 vol. in-8.— *Best plays*, Verity and Symonds (Mermaid Series).

bizione di lasciare, dopo la sua morte, numerosi volumi. Notiamo, per spiegare questa indifferenza, la quale ci ha fatto perdere Dio sa quanti drammi inglesi del XVI e XVII secolo, e ha resa così incompleta la pubblicazione delle opere dello Shakspeare, che la stampa di una produzione teatrale non recava alcun profitto al suo autore. La proprietà letteraria non esisteva affatto, o, almeno, non era estesa ai lavori scenici. Dal momento che un dramma era stato rappresentato, esso cadeva di diritto nel dominio comune ed era permesso al primo venuto di pubblicarlo, secondo i suoi ricordi, le sue note fuggevoli o la comunicazione dolosa del manoscritto fatta da un commediante o da un direttore. Marston dice chiaro e tondo che egli si fa editore de' suoi drammi per sfuggire alle mutilazioni degli stampatori; e Heywood confessa che di molte delle sue tragedie si è dato un testo così corrotto che egli esitava a riconoscerle per roba sua (1).

È presumibile però che i rifacimenti e le correzioni dell'autore, altrettanto versatile quanto negligente, avrebbero giovato poco al teatro di Heywood. Il quale non scriveva nè per la gloria, nè per la posterità. Egli non pensava che a guadagnarsi da vivere e a procacciarsi danaro. Henslowe gli commetteva un dramma, gli ordinava una commedia e Heywood eseguiva. Tutti i suoi lavori serbano la traccia dell'improvvisazione. Nessun drammaturgo del tempo è stato più frettoloso e più scorretto di lui. I suoi versi e la sua prosa differiscono di poco. Egli scrive come si racconta, come si parla. Perciò riesce semplicissimo. Poca enfasi e nessun volo poetico, nemmeno nei drammi di soggetto più elevato

(1) Prefaz. alla *Lucrezia*, che comparve nel 1608 ed ebbe cinque edizioni dal 1608 al 1638.

come l'*Edoardo IV* (Edward the Fourth), la *Vita della Duchessa di Suffolk* (The life of the Duchess of Suffolk), le *Streghe del Lancashire* (The Lancashire Witches), il *Re regale e il suddito leale* (The Royal King and the loyal subject).

Si lodano, anche oggi, tra le commedie di Heywood, le *Savie donne di Hogsdon* (Wise women of Hogsdon) e *I quattro apprendisti di Londra* (The four Prentices of London) e, tra i drammi, la *Donna uccisa con tenerezza.* Le *Savie donne di Hogsdon* non possono veramente reggere al confronto di nessuna delle migliori commedie di Ben Jonson: l'humour dell'autore si concentra tutto nella rappresentazione di alcuni goffi episodî di alcova; e i *Quattro apprendisti di Londra*, comparsi nel 1614, cioè nove anni dopo la pubblicazione della prima parte del *Don Chisciotte* di Cervantes, non sono, in complesso, che una condensazione scenica, slavata e scucita, della immortale satira del romanziere spagnuolo.

Sulla *Donna uccisa con tenerezza* l'attenzione del lettore e dello spettatore può invece fermarsi con interesse e con commovimento. Essa è certamente il miglior dramma di Tommaso Heywood e ci procura una illusione che nessun artifizio teatrale offusca o turba. Senza volerlo, senza saperlo, l'autore ha risoluta in qualche modo la spinosa questione dell'adulterio. Egli non dice al marito nè uccidila, nè uccidilo, nè uccidili, dice semplicemente: scaccia l'adultera. Il soggetto del dramma è, come si vede, semplice e patetico. Un marito e una moglie vivono in pace, allorchè il marito ospita nella casa coniugale un amico infelice. Costui, abusando dell'ospitalità, seduce la donna del suo benefattore e si fa amare da lei. Il marito scopre il tradimento, domina la sua collera, ha la forza di non uccidere nè la moglie, nè il suo amante e infligge alla colpevole una punizione morale tragicis-

sima. Chiama i suoi figli e li addita alla madre per farle comprendere tutta la grandezza del suo fallo e della felicità che ha perduta. « —Oh! Anna, le dice, se il timore della vergogna, il rispetto dell'onore, l'obbrobrio della nostra casa, e il mio tenero amore non hanno potuto preservarti da un' azione sì infame, come non hai tu pensato a questi nostri figliuoli, a queste giovani e innocenti creature sulla cui fronte è ormai scritta la tua colpa?..... Guardali e piangi! ». Poi, volgendosi a una domestica: « Portateli via, esclama: il suo soffio adultero potrebbe macchiare le loro anime di pensieri infami! (1) ». Prima la lezione, poi la sentenza. Egli rende alla moglie tutto ciò che le appartiene, le ordina di portar seco le sue robe, i suoi gioielli, il suo danaro e le assegna per residenza un castello isolato, del quale le fa dono, a condizione che mai più ella si presenti dinanzi a lui, che mai più egli senta parlare di lei e che ella rinunci a vedere i suoi figli.

Questa severità umana ispira alla colpevole un pentimento solenne e sincero. L'adultera muore di dolore e ottiene che, al suo letto di morte, il marito le perdoni.

Non ostante la freddezza con la quale il pubblico inglese del sedicesimo e del diciasettesimo secolo accolse le tragedie e le commedie di Ben Jonson, si può dire che « il poeta laureato » ha formata una scuola. Per tacere di Riccardo Broome, suo domestico, il quale, a forza di spazzolare i vestiti e di pulire gli stivali a un drammaturgo, divenne drammaturgo egli stesso (2) e di Tommaso Randolph, che maltrattò i puritani in qualche com-

---

(1) Atto III, scena V.

(2) *Gli Antipodi, I Mendicanti allegri, il Mendicante di Corte.*

media ormai dimenticata (1), il più illustre degli emuli di Jonson fu Giorgio Chapman (1557-1634), noto agli studiosi per le sue traduzioni dell'*Iliade* e dell'*Odissea* (2).

Uscito da una famiglia antica della contea di Hertford, scolaro delle università di Oxford e di Cambrige, ricco o almeno, agiato, caro a Giacomo I e al principe Enrico, Chapman non scrisse drammi e commedie (3) per guadagnar da vivere, ma piuttosto per soddisfare a una delle più forti inclinazioni del suo spirito. Sgraziatamente la scienza e la cultura letteraria che egli aveva acquistate, imbrigliarono la sua imaginazione di poeta e aggiogarono la sua arte di scrittore teatrale. Mentre i suoi camerati buttavano giù tragedie e commedie come si butta giù una lettera e trovavano situazioni e risorse drammatiche senza alcuna fatica, egli doveva lottare penosamente, eroicamente, contro un cervello ribelle alle concezioni sceniche e impotente ad arricchire il teatro di fatti umani e di personaggi vitali. Il suo stile pesante, sapiente, saturo di reminiscenze classiche, si avvicina a quello di Ben Jonson, che egli ha sempre cercato di imitare, senza riuscir mai a giungere alla sua altezza. Moltiplicando i difetti del maestro, esagerando la sua ricerca dell'eccentricità e dell'erudizione, Chapman non è giunto a guadagnarsi, nemmeno in vita, le simpatie della folla, solo giudice, e giudice inappellabile, in argomento di teatro. Scrittore elegante, narratore verboso e solenne, Giorgio Chapman avrebbe dovuto rimanere estraneo alle lotte della scena. Ma, a que' tempi, si sprigionava dal teatro un soffio di vita così caldo e inebriante, che la

---

(1) *Aristippo o il filosofo gioviale*, *Amyntas*, *Lo specchio delle muse*, *Gli amanti gelosi* (1605-1635).

(2) *Iliade* 1598-1611, *Odissea* 1614-15. Cfr. Pr Dr. Wülker, *Geschichte der englischen Litteratur*, Leipzig und Wien, 1896.

(3) *Works*, R. H. Shepherd (intr. by Swinburne), London 1874, 3 vol. in-8.

gioventù inglese nudrita di studi e dotata d'ingegno, affrontava a cuor leggero il cimento col pubblico. Il miraggio della popolarità acquistata in un baleno dava le vertigini agli spiriti più tranquilli. I medici, gli avvocati, i filosofi non isdegnavano di sacrificare a Talia e a Melpomene; perfino gli arcivescovi scrivevano e facevano rappresentare farse e intermezzi. Il volgarizzamento di Omero era opera insigne, ma solo per la posterità, e Chapman voleva brillare tra i viventi e acquistare la sua parte di gloria anche alla corte e presso il popolo. Ma il successo e la fortuna non gli arrisero. Il popolo fece il viso dell'armi alla sua farsa burlesca *Tutti sciocchi* (All fools), imitazione sbiadita dell'*Heautoutimorumenos* di Terenzio, e il re Giacomo I, che scoprì in un'altra sua commedia, l'*Eastward Hoe*, qualche allusione frizzante all'indirizzo degli scozzesi, lo fece mettere semplicemente in prigione assieme al suo collaboratore Marston. Si istruì il processo contro i due scrittori e si ventilò anche l'idea di far tagliar loro il naso e gli orecchi. Il credito di Ben Jonson salvò gli autori dell'*Eastward Hoe* dal carcere perpetuo e dalle mutilazioni minacciate (1).

Le tragedie di Chapman tolte dalla storia di Francia e della Germania, *Bussy d'Ambois* (Bussy of Ambois), *Cospirazione e tragedia di Carlo duca di Byron* (Conspiracie and Tragedie of Charles duke of Byron) e *Alfonso, imperatore di Germania* (Alphonsus, Emperor of Germany), non hanno di tragico che gli avvenimenti. An-

(1) Il luogo della commedia che offese la suscettività patriottica di Giacomo Stuart è il seguente: «...... Colà (nella Virginia) si risica di trovare alcuni di quegli industriosi scozzesi che sono dispersi su tutta la faccia della terra. Ma.... non ci sono per gli inglesi e per l'Inghilterra amici più buoni di costoro, quando però sono usciti di patria; e, per parte mia, vorrei che laggiù ce ne fossero un centomila. Perchè, oramai, noi non facciamo più che uno; e siam tutti compatrioti, come sapete bene, e troveremmo laggiù, da parte degli scozzesi, una simpatia dieci volte maggiore di quella che essi ci manifestano qui (*Eastward Hoe*) ».

zichè far vivere e agire i suoi personaggi, l'autore si perde in una serie di riflessioni filosofiche che arrestano, a ogni momento, l'azione del dramma. Chapman osserva, analizza, discute, giudica; e non sa che la tragedia si nutre di fatti e di caratteri, non di dissertazioni e di meditazione.

Tirate le somme, si può dire che Chapman non fu che un Ben Jonson mancato. I suoi studî e le sue inclinazioni lo trascinarono verso la scuola classica. Sino dal 1599 egli scriveva, infatti, alludendo beffardamente al teatro dello Shakspeare e de' suoi imitatori: « Voglio assidermi come un vecchio re, in una vecchia tragedia molto in voga *(Re Lear?)*, e avere intorno mia moglie, il mio consiglio, i miei figli e il mio Matto e dir loro, con parole molto saggie ciò che segue: Grave Consiglio, e voi, miei nobili pari, mia tenera sposa, e voi figli miei e tu mio Matto...... ».

Il titolo più autentico di Chapman alla gloria letteraria rimane sempre la sua versione di Omero. Come poeta tragico e comico, il volgarizzatore dell'*Iliade* e dell'*Odissea* è, forse, il meno notevole dei contemporanei di Shakspeare e di Ben Jonson.

Di Tommaso Middleton (1), che ottenne nel 1620 il tiolo pomposo di poeta della città di Londra, non si faebbe, forse, oggi nemmeno il nome se alcuni critici non vessero creduto di trovare in una delle sue tragedie, *a Strega* (The Witch) l'originale delle streghe del *Maceth.* La questione di priorità non può interessare che lediocremente la gloria dello Shakspeare; e quand' anhe il sommo tragico avesse attinta da Middleton l'idea i introdurre nel suo dramma codesto elemento sopra-

(1) 1570 - 1627.

naturale, la parte meravigliosa del *Macbeth* non ci sembrerebbe perciò meno nuova e meno ardita. Perchè non basta evocare un apparato fantastico; bisogna anche saper farlo muovere e, sopra tutto, sapere allacciarlo al soggetto tragico. Le streghe di Middleton, per il modo come compaiono sulla scena e per il modo come s'esprimono, anzichè ispirare il sentimento di orrore che incutono, nel *Macbeth*, Ecate e le sue tre compagne, invitano puramente e semplicemente al riso. Quando l'Ecate dello Shakspeare apostrofa Macbeth nella maniera terribile che tutti sanno, un senso di paura invade l'animo dello spettatore. Ma un senso tutto opposto deve certo impadronirsi del pubblico quando l'Ecate di Middleton si mette a cantargli, in ritornello: « Vengo, vengo, vengo, quanto più presto so, quanto più presto so », e una voce, dall'alto, le risponde: « egli è qui, e Hoppo pure e Hellwain pure: non ci mancate che voi, non ci mancate che voi (atto I, scena I) », e le streghe cantano in coro: « spiriti neri e bianchi, spiriti rossi e grigi, mescolatevi, mescolatevi, voi che potete mescolarvi...; in giro, in giro, in giro, vicino, vicino, vicino (atto I, scena II) ».

Oltre la *Strega* Middleton compose *Randal conte di Chester* (Randal Earl of Chester), il *Sindaco di Quinsborough* (The Mayor of Quinsborough), la *Fanciulla ruggente* (The roaring girl) e un'altra quindicina di lavori, giustamente dimenticati (1). Tuttavia una delle sue commedie, il *Giuoco degli scacchi* (The play of chess) menò gran romore verso la fine del regno di Giacomo I. Essa era stata recitata nove volte di seguito al teatro del « Globo » e aveva, dicesi, fruttato agli attori più di 1500 sterline, somma enorme per quel tempo, quando, a un

(1) *Works*, A. H. Bullen, London 1885-1886, 8 vol. in-8; *Best plays*, Swinburne (Mermaid Series), London, in-8.

tratto, le rappresentazioni se ne dovettero sospendere per decreto del re. Il quale, allora a Rufford, era stato informato dall'ambasciatore di Spagna che, a Londra, si rappresentava una produzione intitolata il *Giuoco degli scacchi*, nella quale figuravano il re di Spagna, il conte Gondomar, il vescovo di Spalatro e altri personaggi spagnuoli. Giacomo ordinò ai membri del Consiglio privato di infliggere una severa punizione agli autori e agli attori della *Play of chess*. Collier ha pubblicato tutta la corrispondenza scambiata intorno a quest' affare tra il segretario Conway e il Consiglio. Il risultato dell'inchiesta fu di interdire la rappresentazione della commedia. Middleton, che aveva presa la fuga perchè contro di lui era stato spiccato un mandato di cattura, si costituì prigioniero e, dopo una paternale tra il bonario e l'austero, venne rilasciato. Il re aveva dato alla Spagna la soddisfazione richiesta; e tutto finì lì.

Tra gli scrittori che hanno ottenuto, con Middleton, qualche successo teatrale, ma che la posterità ha quasi dimenticati, ricordiamo i due Rowley drammaturghi e attori, i due Taylor, Nataniele Field, Cirillo Tourneur, Chettle, Marston, Glapthorne e Daborne.

Samuele Taylor, il più anziano de' due fratelli, scrisse un certo numero di drammi di soggetto religioso; il secondo, Guglielmo, che faceva parte della compagnia dei comici del re, lasciò parecchie commedie, una tragedia intitolata *Tutto è perduto con l' avidità* (All 's lost by lust) e il dramma la *Strega di Edmonton* (The Witch of Edmonton) scritto in collaborazione con Dekker e Ford.

Dei due Rowley, l'uno, Giovanni, chiamato *the water poet*, compose una collezione di satire comiche e di epigrammi popolari, l'altro, Roberto, non è conosciuto che per la commedia *Il porco ha perduto la sua perla* (The

hog has lost his pearl) rappresentata al teatro di Whitefriars nel 1613 da alcuni studenti e buontemponi. La polizia credette di scorgere nel lavoro qualche allusione politica: riconobbe il lord mayor nel personaggio del « porco » e il lord tesoriere nella « sua perla ». Prima della fine dello spettacolo i gendarmi penetrarono a forza a Whitefriars e mandarono cinque o sei attori a terminare la recita in prigione.

Uno dei comici più applauditi del secolo XVII, Nataniele Field, che aveva sostenuta una parte importante nel *Poetaster* di Ben Jonson e che lasciò il teatro nel 1625, scrisse due commedie abbastanza gustose e piccanti: *La Donna è una girandola* (Woman is a girandole) e *Ammende per le signore* (Amends for ladies) (1). Cirillo Tourneur, autore delle due tragedie il *Vendicatore* (The Revenger) e l'*Ateo* (The Atheist), mostrò grande perizia nello svolgimento dei caratteri e nella condotta dell'intreccio ed Enrico Chettle (1564-1607), autore del *Hoffmann, o la vendetta di un padre,* rivelò in alcune scene di questa tragedia buone doti di drammaturgo.

Giovanni Marston (2), una delle vittime del *Poetaster* di Ben Jonson, dice nella prefazione al *Cervetto* (The Fawne) che egli amò la poesia più di ogni cosa al mondo e che la passione dell'arte « fu la malattia della sua giovanezza e il vizio della sua età matura ». Veramente, più che passione, la sua fu smania di scrivere e di far recitare lavori che, dalla *Cortigiana olandese* (The Dutch Courtezan) al *Ciò che volete* (What you will), dall' *Antonio e Mellida* (Antony and Mellida) alla *Sofonisba* e dal *Malcontento* (The Malcontent) alla *Contessa insazia-*

(1) 1610-1611.
(2) 1575-1634.

hile (The insatiate Countess) (1), nulla o quasi nulla pre-
entano di notevole e di originale. Marston sa, e con-
essa, che le sue opere teatrali son difettose e composte
er essere recitate e non per essere stampate: *invented
erely to be spoken.* Ben Jonson diceva che le commedie
Marston non erano mai allegre. E aggiungeva, allu-
ndo all'umor triste del collega e al carattere gioviale
l suocero di Marston, uno dei predicatori più mondani
spigliati del tempo: « Marston scrive i sermoni del
verendo N. Wilkes e fa scrivere da lui le sue com-
edie (2) ».

John Marston ha studiato lo Shakspeare senza profitto
l'ha imitato e parafrasato in parecchi de' suoi lavori.
elle scene erotiche del *Ciò che volete* e del *Malcontento*
li ha riprodotto le follie amorose del *Come vi piace*,
i *Due Gentiluomini di Verona* e delle *Pene d' amore
rdute.* Nella *Vendetta di Antonio* (Antonio's Revenge),
conda parte dell'*Antonio e Mellida*, egli copia quasi te-
ualmente alcuni luoghi di *Romeo e Giulietta* e dell'*Am-
o.* E si rifà anche, e sopra tutto, alla *Tragedia spagnuola*
Kyd e all'*Ebreo di Malta* di Marlowe per sbozzare i
ratteri principali dell' *Antonio e Mellida* e per accu-
ulare in questo dramma tutti gli orrori del *Tito An-
onico* e delle tragedie sanguinose dei predecessori im-
ediati dello Shakspeare.

Come il Barabba di Marlowe, anche il Piero principe
Venezia di Marston, ha le passioni di un mostro piut-
sto che quelle di un uomo. Egli odia il duca di Ge-
va, Andrugio e suo figlio; e per aver modo di sfogar
eglio il suo odio, dà a quest' ultimo la mano di sua
lia Mellida; e quando li ha disarmati entrambi con

(1) Cfr. *Works* A. H. Bullen, London 1886, 3 vol. in-8.
(2) *Ben Jonson's conversations with William Drummond.*

le sue dimostrazioni di affetto, avvelena il duca, tortura il genero, accusa la sua propria figliuola di avere avuto relazioni illecite con uno straniero, paga un agente perchè accusi Antonio (il genero) di tutti i delitti che egli ha commessi, e quando l'agente ha adempiuto all'obbligo suo, lo ammazza con un colpo di pugnale. Occhio per occhio, dente per dente. Antonio, che riesce a sfuggire a tutti gli agguati che gli son tesi, se ne vendica con un doppio assassinio. Egli sgozza, col maggior sangue freddo del mondo, un bambino, il figlio di Piero, e, in una festa carnevalesca di Venezia, si slancia sullo suocero, gli mostra il cadavere del suo bambino, gli strappa la lingua e lo accoppa.

Se Marston non avesse scritto un rimarchevole poema di 234 versi, il *Pigmalione* (The Pygmalion), il quale ebbe la stessa voga della *Venere e Adone* dello Shakspeare, egli non meriterebbe forse di essere ricordato con onore tra gli scrittori inglesi del secolo decimosettimo.

Delle cinque commedie lasciate da Enrico Glapthorne la sola degna di menzione è quella che porta il titolo *Spirito in un constabile* (Wit in a Constable). *Machiavelli* e il Diavolo (Machiavelli and the Devil) e l' *Accusa di Londra* (The arraignment of London) di Daborne sono oggi citate solo per ricordo.

Gli scrittori drammatici dei quali ci resta ora a discorrere hanno conosciuto tutti lo Shakspeare, sono nati quasi tutti nel secolo XVI, ma non hanno incominciato a scrivere che nel XVII, e, troppo giovani per essere i rivali del maestro, hanno raccolto la sua eredità e approfittato della sua gloria.

I due più celebri fra essi sono Filippo Massinger (1583-1640) e Giovanni Ford (1586-1639). Massinger esordì come scrittore teatrale solo nel 1614. Figlio di un domestico

del conte di Pembroke ed allevato all'università di Oxford a spese del conte, Massinger si risentì per tutta la vita della doppia educazione che aveva ricevuta, educazione di lacchè presso il padre, educazione letteraria ad Oxford. Ford, avvocato del foro di Londra e poeta lirico a tempo perduto, s'indusse a scrivere per le scene più per spirito di emulazione che per vocazione innata. Si può dire che Massinger e Ford sono i due cadetti della grande generazione shakspeariana. Nei loro drammi e nelle loro commedie (1) è messo in giuoco il contrasto dei sentimenti, ma lo studio psicologico è saltuario e falso e l' estetica volgare. Di Massinger ricordiamo, oltre le commedie (2), *La dote fatale* (The fatal Dower), la *Vergine martire* (The Virgin Martyr) e il *Duca di Milano* (Duke of Milan); di Ford il *Matricidio* (A late meurther of the son upon the mother), *Peccato che sia una prostituta* ('Tis a pity she is a whore) e il *Cuore spezzato* (The Broken heart).

Nella *Dote fatale* un padre assassina la figlia. Nel *Duca di Milano*, Francesco, per vendicare la sorella sedotta, oltraggia, calunnia e fa ammazzare una gentildonna innocente, il cui marito urla, gemendo e bestemmiando: « Seguirò il traditore sino all' inferno!... Per questa mano detestabile, per questo braccio che ha guidato il ferro maledetto, giuro di mangiarlo brano a brano —come un avvoltoio, fatto apposta per gustare simile carogna (3) ».

---

(1) Massinger's *Plays, from the text of W. Gifford*, F. Cunningham, London 1871, in-8; *Best plays*, A. Symonds, London (Mermaid series) 1887, in-8.—Ford's *Dramatic works*, Gifford and Dyce, London 1869, 3 vol. in-8; *Best plays* H. Ellis, London, (Mermaid series) 1888, in-8.

(2) *The lady of the City*, *A New way to pay old debts*, *The Parliament of love*, *Miss Belle-Isle*, *The Tutor*, *Old law* e altre minori. Tra queste la più notevole è *New way to pay old debts*, ove si trova un vero carattere, quello di Overreach.

(3) « I 'll follow him to hell.....
Then, for this cursed hand and arm that guided
The wicked steel..... ».
(*The Duke of Milan*, act V, sc. II).

Ford va ancora più in là. Egli mette sulla scena *gli* amori incestuosi di un fratello e di una sorella. La sua Mirra si chiama Annabella; Giovanni, il fratello, l'ama disperatamente.

« — Sono perduto! perduto, esclama egli, il destino mi ha condannato a morte! Più lotto e più l'amo e più l'amo meno spero: la mia rovina è certa. Ho affaticato invano il cielo di preghiere, ho esaurita la sorgente delle mie lagrime... ho disseccate le mie vene con i digiuni assidui. Ciò che la fantasia e l'arte potevan consigliare, l'ho fatto, e dopo—o sventura!... resto sempre il medesimo. Devo parlare o morire (1) ».

E parla. E si dichiara. Che trasporti! che delizie dolorose, che angoscia! Annabella, amante riamata di Giovanni, è data in moglie a un gentiluomo, Soranzo. Si celebra il triste matrimonio e i due coniugi entrano nella stanza coniugale. Annabella, la sposa di un'ora, è incinta. Soranzo se ne avvede, la interroga, la minaccia, la insulta, la prende per i capegli, la trascina in terra con vituperî e con bestemmie.

« —Bagascia fra le bagascie, le grida, eletta, perfetta prostituta!... Non c'era in tutta Parma altr'uomo fuori di me atto ad addossarsi la paternità del sudiciume che gracida nella vostra ignobile pancia — vero sacco da bastardi? E c'era bisogno che il vostro prurito, il vostro calore lussurioso scegliessero me come responsabile e come mantello delle vostre lascivie d'alcova? Io lo trascinerò nella polvere questo vostro corpo saturo di fornicazioni. Chi è il vostro amante? Ditemene il nome o vi farò a pezzi... Chi è?

---

(1) « Lost! I am lost! My fates have doom'd my death!
The more I strive, I love. The more I love,
The less I hope.... ».
(*'Tis a pity she is a whore*, act I, sc. III)

ANNABELLA

Non siete degno di udirlo o di pronunziarlo, quel nome! Se volete saperlo dovete mettervi in ginocchio.

SORANZO

Chi è?

ANNABELLA (*ridendo*)

Avete troppa fretta, non è ancor tempo di dirlo. Vi basti sapere che avrete la gloria di fornire un padre a colui che un padre sì valoroso ha generato. È un maschio. Ve ne felicito signore; avrete un maschio per erede del vostro nome!

SORANZO

Miserabile dannata!...

ANNABELLA

Là là... se non m'ascoltate, non dirò più nulla.

SORANZO

Si, parla, parla; saranno le tue ultime parole.

ANNABELLA

Accettato! accettato!... (1) ».

---

(1) « ....Strumpet, famous whore!
Harlot, rare, notable harlot
Was there no man in Parma to be bawd
To your loose cunning whoredom else but?..... »
(*ibid*, act IV, sc. III)

Soranzo riesce a scoprir tutto; e i due amanti si preparano a morire. Giovanni entra, furtivo, nella stanza della sorella e, piangendo, le dice: « Sono lagrime funerarie, lagrime per la vostra tomba, o Annabella...... Datemi la vostra mano. Come la vita scorre soavemente entro a queste vene azzurre!... Come queste mani promettono la salute!... Abbracciatemi e perdonatemi... addio! (1) ».

E la uccide, con un colpo di pugnale, le strappa il cuore, lo porta, infisso nella lama della sua spada, a Soranzo e gli grida, ridendo e sghignazzando: « Ecco qua il cuore di tua moglie; è un dono regale; prendo in ricambio il tuo (2) ».

E lo ammazza; e si ammazza.

Tutto è straordinario in questi drammi, l'amore come la virtù, l'odio come la disperazione. Guardate e udite Penthea, l'eroina del *Cuore spezzato.* Ella ha giurato la sua fede a Orgilus e, suo malgrado, deve indursi a sposare Bassanio. L' infedeltà morale di cui è colpevole la stringe dappresso come un delitto: il matrimonio vero è quello del cuore, l'altro non è a' suoi occhi che un adulterio legalizzato.

« — Uccidetemi, dice ella al fratello, uccidetemi ve ne prego..... Avete fatta di me una spergiura, una prostituta. Perdonatemi, ma tale mi credo, se non di desiderio, — gli dèi me ne son testimonî! — almeno di fatto. La donna di Orgilus che vive in pubblico adulterio con Bassanio non può essere che una prostituta. Ed ora, volete uccidermi? Non vi può es-

---

(1) « ....These are funeral tears
Shed on your grave .... » (*ibid*, act V, sc. V).

(2) *ibid*, act V, sc. VI.

sere pace per una donna strappata al suo vero marito e gettata in un matrimonio infame. Il nome di Penthea è ormai macchiato. Perdonatemi! (1) ».

E la donna gentile si spegne, dolcemente, insensibilmente, confondendo in uno stesso pensiero il palpito ineffabile dell'amore e l'alito estremo della morte. Così muoiono Giulietta, Ofelia e Desdemona, così muore Werther, così muoiono, da Saffo a Leopardi, tutte le anime poetiche addolorate e infelici:

Amore e morte; cose di lor più belle
Altre il mondo non ha, non han le stelle.

La decadenza del teatro inglese, ormai rapida e vertiginosa, segna pochi altri nomi nella pleiade dei successori di Shakspeare e di Ben Jonson. Noi ricordiamo, tra essi, quelli di Cartwright, di Cox, di Machin, di May, di Quarles, di Suckling, di Marmion e dello Shirley.

Cartwright, uomo di chiesa, predicatore stimato, conoscitore di lingue antiche e moderne, scrisse una commedia, due tragicommedie e il dramma *Lo schiavo reale* (The royal slave), rappresentato dinanzi al re e alla regina, nella « Christ Church » di Oxford, il 30 agosto 1636. Di Roberto Cox non si conosce che un *Atteone e Diana* (Acteon and Dyane) stampato nel 1656, di Lewis Machin, la cui biografia è assolutamente ignota, una com-

---

(1) « Pray, kill me.....
Kill me, pray, pray, will you?.....
.....You have made me a faith-breaker,
A spotted whore. Forgive me, I am one,
In act, not in desires, the Gods must witness....
(*The Broken heart*, act III, sc. III)

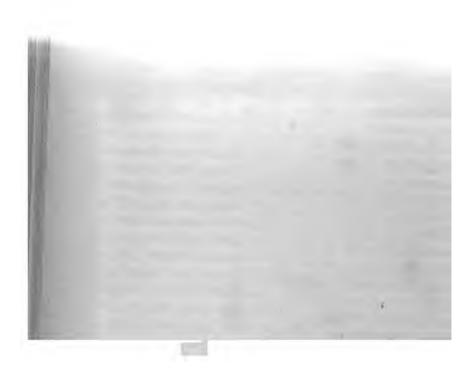
media storica intitolata il *Cavaliere muto* The mute Knight). Tommaso May, della contea di Sussex, amico di lord Clarendon, traduttore di Virgilio e di Lucano, autore di una storia in versi di Enrico II, compose tre tragedie e due commedie oggi dimenticate (1). Quarles lasciò alcuni drammi insignificanti; sir Giovanni Suckling scrisse la tragicommedia *Aglaure* e la commedia *Il capitano malcontento* (The Malcontent Captain); e Marmion, negli intervalli di una gioventù dissipata, di una spedizione nelle Fiandre e della guerra contro gli Scozzesi, fece rappresentare e stampare *Il bel compagno* (The Fine Companion) l'*Antiquario* (The Antiquarian) e il *Confederato d'Olanda* (The Holland's Leaguer), lavori di poco valore artistico.

L'ultimo della grande famiglia de' vecchi poeti drammatici è Giacomo Shirley (1596-1666), scolare di Oxford e di Cambridge, maestro di scuola a Sant'Albano e autore di circa trentanove lavori scenici, tra commedie, drammi e tragedie. Ricordiamo tra essi *Le nozze* (The Wedding), il *Domestico riconoscente* (The Grateful servant), L'*Uccello in gabbia* (The Bird in a cage), il *Giocatore* (The Gamester), il *Traditore* (The Traitor), Il *Giovane ammiraglio* (The Young Admiral), la *Vendetta della zitella* (The Maid 's revenge), *Andromana* e altri, ne' quali si ammira una serenità addirittura olimpica (2). Shirley non è nè bizzarro come un inglese, nè corretto come un latino. Poca imaginazione, nessuna enfasi, nessun lampo di genio. Nelle tragedie egli non commuove e nelle commedie non diverte.

---

(1) *Antigone*, *Agrippina*, *Cleopatra*, l'*Erede* (The Heiress), la *Vecchia coppia* (Old couple).

(2) *Dramatic Works*, Gifford and Dyce, London 1833, 6 vol. in-8; *Best plays*, E. W. Gosse, London, (Mermaid series), 1888, in-8.

Le opere di Shirley possono servire, meglio di quelle di qualsiasi altro suo contemporaneo, a misurare la distanza enorme che separa gli scrittori drammatici del regno di Carlo I dagli esordî e dal secolo d'oro del teatro inglese.

PARTE SECONDA

IL SECOLO DI MILTON

CAPITOLO I.

I METAFISICI E I MONDANI

Gli scrittori reali (Giacomo e Carlo Stuart) – Poeti scozzesi – La *Versione autorizzata* della Bibbia – I successori di Spenser – I poeti metafisici – Opere di Watson, Warner, Daniel, T. Carew – W. Drummond – Sir J. Davys – Lord Brooke – R. Carew – Due poetesse del secolo XVII – I tre Fletcher; loro opere – G. Wither, F. Quarles, W. Habington, J. Hall – Gli scrittori di *Characters* – M. Drayton, sue caratteristiche poetiche: il *Poly-Olbion* e la *Nymphidia* – J. Donne; sue satire, suo stile, sua versatilità politica, sue stravaganze – Serenità di G. Herbert: *Il Tempio* – Lord E. Herbert (di Cherbury), suo carattere, sue opere – R. Crashaw ed E. Vaughan – I poeti mondani: loro singolarità letterarie – Opere di sir J. Suckling, di R. Lovelace e di R. Corbet – J. Claveland e F. Nash – Roberto Herrick e le sue *Esperidi* – I mondani precursori dell'età classica – Abramo Cowley e le sue opere: suo ingegno poetico, suo sentimento patriottico e sua attività letteraria – Sir J. Denham e il *Cooper's Hill* – L'« elogio del Tamigi » – Edmondo Waller, sue avventure, suo carattere; frivolezza ed eleganza delle sue poesie (*A una cintura*; *La caduta*) – I prosatori non puritani e non classici del secolo XVII.

Le vicende del teatro, narrate nei capitoli precedenti, ci hanno allontanato, più che non lo comportasse l'ordine cronologico, dal regno di Elisabetta. Siamo giunti, infatti, alla produzione letteraria di James Shirley (1629 a 1660), senza accennare alle opere di Giacomo e Carlo I e discorrere dei poeti e prosatori non drammatici che fiorirono sotto i due primi Stuarts, la Repubblica, il Protettorato e l'Anarchia.

Si sa che Giacomo VI di Scozia succedette ad Elisabetta sul trono d'Inghilterra e regnò dal 1603 al 1625 col nome di Giacomo I. Il figlio di Maria Stuart amava gli studî, ma anzichè attingere da essi una vera superiorità intellettuale, ne attinse solo l'amore alla controversia, la quale gli consentì di far mostra di cognizioni più degne di un dottore in teologia che di un re, e di scrivere alcune opere non molto notevoli, tra cui ricordiamo la *Demonologia* (1597), l'*Apocalisse*, la *Legge delle monarchie libere* (1598), le *Meditazioni religiose*, l'*Apologia del giuramento di sudditanza* (1605) la *Polemica sul tabacco* (1606) e il *Basilicon Doron*, raccolta di massime cristiane, politiche e civili, composte nel 1599 e indirizzate da Giacomo al suo primogenito (1). Il principe Enrico non ebbe il tempo e l'agio di mettere in esecuzione gli aurei consigli de' quali è ricco il *Basilicon Doron*. Egli morì a diciotto anni e la corona di Giacomo I passò a suo fratello, il principe Carlo, che salì al trono nel marzo del 1625 e fu decapitato, per volere di Cromwell, il 30 gennaio 1649.

Le opere attribuite a Carlo I, chi ne eccettui i suoi *Discorsi* al Parlamento, le *Lettere* e i *Dispacci politici*, sono tutte teologiche. Esse furono pubblicate all'Aia, subito dopo la sua morte (*Reliquiae sacrae Carloninae*); e dal 1650 al 1687 ne comparvero due edizioni in Inghilterra sotto il nome di *Eikon Basiliké.* Alcune vengono riguardate come uscite da altra penna che la sua, specialmente quella che porta il titolo: *Condotta di Sua Maestà nella sua solitudine e nelle sue sofferenze.* Le altre produzioni letterarie di Carlo si compongono dei documenti che egli scrisse a Newcastle nel 1646 per difendere

---

(1) *Works, published by James bishop of Winton*, London 1610 in-folio; *A miscellany*, H. Morley, London 1888, in-8.

l'episcopato contro Alessandro Henderson, ecclesiastico scozzese che sosteneva le dottrine del presbiterianismo, e di certi lavori che compose sul medesimo soggetto allorchè si trovava a Newport, nel 1648. Carlo lasciò anche alcuni versi tra cui si citano quelli intitolati *Un re nella sventura o Preghiera al Re dei re.*

Dall'avvenimento degli Stuarts la letteratura della Scozia si confonde con la letteratura del Regno Unito. Tuttavia alla fine del decimosesto secolo e al principio del diciasettesimo troviamo ancora dei poeti e degli scrittori puramente scozzesi. Tra questi meritano di essere ricordati Alessandro Scot, Riccardo Maitland, Alessandro Montgomery e Alessandro Hume, poeta descrittivo e idilliaco.

L'attività intellettuale di Giacomo I era, come abbiamo veduto, assai più rivolta alla teologia che alla letteratura poetica, la quale, salvo un po' di benevolenza per gli scrittori drammatici, egli non protesse mai. Occupato a rivedere il testo della Bibbia e a discutere, coi dottori di Hampton-Court, intorno al modo migliore di compilare una versione autorizzata (an Authorised version) dei libri sacri, da contrapporsi alla *Bishops 's Bible* dell'arcivescovo Parker (1568) (1), Giacomo Stuart, molto diverso anche in ciò da Elisabetta, lasciava che i poeti scrivessero e si sbizzarrissero a loro talento, poco curandosi della gloria che gli Shakspeare, i Ben Jonson, i Bacon, i Daniel, i Drayton e tutti gli altri grandi superstiti dell'èra di Elisabetta procuravano alla letteratura del suo tempo e del suo paese.

E, tuttavia, sotto il suo regno, cioè nei primi anni

---

(1) Questa versione fu affidata a L. Andrewes, vescovo di Winchester (1555-1626), uno degli uomini più eruditi del regno di Elisabetta e di Giacomo.

del periodo che corre da Shakspeare a Milton, e che abbraccia quasi mezzo secolo, sorgevano e fiorivano brillantemente in Inghilterra le due scuole religiosa o metafisica e amorosa; una schiettamente nazionale, derivata da Spenser, l'altra, assolutamente gallica, ispirata a Voiture e acclimatata più tardi nella Gran Bretagna da Enrichetta di Francia.

I discepoli di Spenser esagerarono, moltiplicandoli, i difetti del maestro. Per esempio i cento sonetti di Tommaso Watson (1557-1592) (1) portano l'allegoria e il simbolismo della *Regina delle Fate* a una espressione addirittura irragionevole, e mentre non eccitano alcun interesse, nè per il soggetto che svolgono, nè per il modo come lo svolgono, rivelano nell'autore un' assenza completa di gusto e di misura. Il medesimo si può dire della *Albion's England* di Guglielmo Warner (1558-1609), storia leggendaria dell'Inghilterra (2). Quest'opera, che comprende tredici libri ed è scritta in versi di quattordici sillabe, ebbe gran voga al suo tempo, ma delle doti artistiche che si trovano nella poesia dello Spenser non ritrae che la facile abbondanza della rima.

Assai più alto del Watson e del Warner spiccò il volo Samuele Daniel (1562-1619), successore di Edmondo Spenser nell'ufficio di poeta laureato e autore di sonetti e poemi che resero giustamente popolare il suo nome (3). Fra questi citiamo *Le guerre civili tra York e Lancaster* (History of the Wars between the Houses of York and Lancaster), divise in otto canti, le *Elegìe*, le *Epistole*, le *Maschere* e le *Canzoni* (Elegies, Epistles, Masques, Songs), notevoli per la loro semplice eleganza.

---

(1) *Hecatompathia*, London 1580.
(2) Cfr. Chalmers, *Works of the English poets*, London 1810 e segg. in-8 t. IV.
(3) *Complete works*, Grosart, London 1885, 4 vol. in-4.

!ome istoriografo di corte Daniel dettò un lavoro sulle icende dell' Inghilterra dalla conquista al regno di E-loardo III (1). Quest'opera, rimarchevole per lo stile e 'acume politico, si fonda su autorità storiche o non ›ene intese o mediocri.

Tommaso Carew (1598?-1639?), scudiere di Carlo I, la-ciò alcune poesie critiche (*Persuasions to love, to enjoy*) (2) :he possono riguardarsi come una continuazione delle 'ecchie pastorali dell'èra di Elisabetta. Accurato nella 'orma, ma vacuo e noioso, Carew non merita in alcun nodo le lodi che alcuni critici moderni, e tra essi il 3osse, prodigano a' suoi versi nei quali la lindura e la ıniformità soffocano l'arte e il sentimento.

Guglielmo Drummond di Hawthornden (1585-1649), ɪcozzese, è principalmente conosciuto per il volume in)rosa *Un boschetto di cipressi* (A Cypress Grove), dis-ıertazione filosofica e delicata sulla paura della morte. Chiuso in un piacevole dominio del suo paese natale,)resso Edimburgo, Drummond si consacrò quasi intera-nente alla prosa poetica e alla poesia. Il suo carattere ımabile e triste gli procurò molti amici. Egli era in di-nestichezza con quasi tutti gli scrittori del suo tempo, ıssai lusingati che uno scozzese, il primo dopo la riu-nione delle due Corone, scrivesse in inglese, e in inglese puro; e si narra che Ben Jonson abbia intrapreso a piedi il viaggio della Scozia per andare a vederlo. Oltre il *Cypress Grove* Drummond ha lasciato alcuni sonetti d'amo-re, epigrammi e madrigali e parecchie elegie e odi a Gia-como I (3). Le elegie si distinguono per il fine senti-

(1) *The first part of the historie of England*, London 1612, in-4; *The collection f the historie of England*, London 1618.

(2) *Poems now first collected*, Hazlitt, the Roxburghe library, 1868 in-4.

(3) *Works*, Sage and Ruddiman, Edinburgh 1711 fol. *Notes of Ben Jonson's conversations*, Shakspeare Society, 1842 in-8.

mento e l'armonia del verso. I sonetti, scritti sulla falsariga di quelli del Petrarca e di Surrey, sono eleganti e sobrî. Drummond ha perfezionato anche il distico inglese.

Sir Giovanni Davys (1565?-1618), che fu avvocato generale sotto Giacomo I, arricchì la letteratura della Gran Bretagna di un poema lunghissimo intitolato *Nosce te ipsum* e scritto in versi decasillabi disposti in quartine. I pensieri di quest'autore sono energici, la sua versificazione è regolare e spontanea, lo stile breve e chiaro. Il *Nosce te ipsum*, che prese anche il nome di *Poema sull'immortalità dell'anima*, lodatissimo da Hallam, è indubbiamente un'opera di merito, quantunque parli alla logica assai meglio che alla fantasia e al cuore. Tre anni prima (1596) Sir Davys aveva pubblicato anche un poema filosofico dal titolo *Orchestra*, specie di apologia della musica, ma la finezza del suo ingegno e del suo gusto si mostra più viva nel piccolo volume degli *Inni di Astrea* (Hymns of Astroea).

Lord Brooke acquistò nella prima metà del secolo XVII una certa reputazione scrivendo dei poemi scientifici e filosofici; e Carew (Riccardo), da non confondersi con lo scudiere di Carlo I, già ricordato, tradusse in versi inglesi i primi cinque canti della *Gerusalemme Liberata* del Tasso (1) e compose una finzione poetica dal titolo *A Herring's tayle* (2). Di Giovanna de Weston, nata nel 1586 e di lady Newcastle che morì nel 1673 si citano parecchie poesie latine, un *Parthenicon* e alcuni drammi.

I due Fletcher sono, per varie cagioni, i poeti più celebri della scuola di Spenser. Essi erano fratelli e lavoravano, ciascuno, per conto proprio. Il primogenito, Phi-

---

(1) *Godfrey of Bulloigne or the recoverie of Hierusalem*, 1594 in-4.

(2) 1598 in-4.

eas (1582-1650), coltivò felicemente la poesia allegorica, altro, Giles (1585?-1623) la poesia religiosa. Sul princiio del regno di Giacomo, Phineas Fletcher scrisse il oema l'*Isola di Porpora* (The Purpled Isle), la quale ion è altro che l'anatomia del corpo umano descritta on molta precisione, secondo le teorie scientifiche del tempo. In questo lavoro l'anima è personificata in un principe che abita un castello sontuoso. Il disegno dello autore è, evidentemente, assurdo, ma egli spiega fecondità di osservazione e dà alle sue idee una veste gentile e ricca (1). Giles Fletcher è autore di un poema sulla *Vittoria e il Trionfo di Cristo* (Christ 's Victory and Triumph, 1610) (2) al quale Milton s'è ispirato in alcuni luoghi del *Paradise Regained.* Giles ha minore imaginazione del fratello, ma la sua poesia è più elevata, più adorna e più scorrevole di quella di Phineas. I critici nglesi non esitano a porre l'opera di Giles tra i migliori oemi comparsi nella Gran Bretagna dalla *Visione di Piers Plowman* al *Paradiso Perduto.*

Il padre di Phineas e Giles, Giles *the elder*, letterato li qualche valore, è noto sopra tutto per i suoi scritti torico politici sulla Russia e sul governo russo (*The Russe commonwealth or maner of Government of the Russe mperor*, London 1591 in-8).

I primi anni del XVII secolo videro fiorire un poeta il uale, verso la fine della sua vita, compromise con lo ccessivo puritanismo la gloria letteraria acquistata in ioventù. Fu questi Giorgio Wither (1588-1667), autore li odi, di satire, di egloghe e di sonetti. La sua fantasia varia e ricca, il suo gusto puro e senza ricercatezze. Dopo aver studiato ad Oxford Wither tornò a Londra

(1) *Poems, for first time collected*, Grosart, 1869, 4 vol. in-8.
(2) *Complete poems*, Grosart, 1876, in-8.

ove pubblicò l'*Amante di Filarete* (Philarete's Lover) e i *Versi alla Musa* (Verses to the Muse). Sedotto dal genio puritano scrisse alcune satire vivaci le quali spiacquero alla corte. Venne rinchiuso alla Marshalsea ove compose la *Caccia del pastore* (The Shepherd's hunting), raccolta di egloghe gravi, tristi e noiose. La prima edizione delle sue opere (*Workes of master G. Wither*, London, in-8) fu stampata nel 1620. Altre edizioni comparvero nel 1820 (Gutch, Bristol), nel 1827 e nel 1872, a Manchester, per cura della *Spenser Society*, e nel 1874, a Londra, Hazlitt.

Francesco Quarles (1592-1644) è l'autore degli *Emblemi Divini* (Divine Emblems) e dell'*Euchiridion*, pensieri morali e religiosi espressi sovente in versi efficaci, ma arcaici. Una delle illustrazioni di Quarles rappresenta la anima personificata in una creaturina che guarda a traverso le costole di uno scheletro, come un prigioniero a traverso le sbarre del suo carcere (1). Fin qua non c'è che tristezza. Il disgusto acre della vita giunge col *Cupio dissolvi* di Guglielmo Habington (1605-1654), aspirazione disperata e disperante verso il nulla. Le opere di Habington non furono riunite. I suoi poemi (*Cupio dissolvi* e *Castara*) si possono leggere in Chalmers (*Poeti inglesi*, t. VI). Habington scrisse anche una *Storia di Edoardo IV* (The historie of Edward the Fourth, London 1640) e una tragicommedia: *La regina d'Aragona* (The queene of Arragon), pure del 1640.

Dopo la poesia inaridita dallo scetticismo, la satira; dopo il cavaliere il vescovo. Giuseppe Hall (1574-1656) vescovo di Norwich, scrisse tre libri di satire (*Mordenti* e *Senza denti*). L'oscurità domina nel disegno generale

---

(1) Cfr. *Complete works in verse and prose*, Grosart, Chertsey worthies Library, 1876, in-4.

di questi lavori; senza ciò lo stile di Hall sarebbe di una precisione veramente classica. La satira del vescovo di Norwich fece dimenticare agli inglesi quella più antica e meno arguta del Gascoigne. Di Hall abbiamo anche i *Characterisms* (1608), un volume in prosa intitolato *Meditazioni* (Meditations) e il poema in versi latini *Mundus alter et idem*, ove sono passati in rassegna i difetti e le singolarità più eccentriche delle varie nazioni europee (1). Al genere medesimo dei *Characterisms* di Giuseppe Hall, derivazione lontana ma visibile dei *Caratteri* di Teofrasto, appartengono i *Characters* di sir Tommaso Overbury (1614), la *Microsmography* di Giovanni Earle (1618), i *Resolves* divini, morali e politici di Oven Feltham (1620?) e il *Curato di campagna* (The Country Parson) di Giorgio Herbert (1621?). Teofrasto, il quale — è qui luogo di ricordarlo—era stato edito con gran lusso di commentarî sino dal 1598, esercitava a quel tempo in Inghilterra la stessa influenza letteraria e filosofica che esercitò poco più tardi in Francia, quando Giovanni di La Bruyère (1645-1696) pubblicò la versione dei *Caratteri* dello scrittore greco e la sua opera originale e celebre *Les caractères de ce siècle* (1688).

Fra i poeti ai quali si diede il nome di metafisici non bisogna dimenticare Michele Drayton, Giovanni Donne e Giorgio Herbert.

Michele Drayton (1563-1631) è uno dei successori più fecondi dello Spenser. Le sue *Epistole eroiche dell'Inghilterra* (England 's Heroical Epistles) e le sue *Guerre dei baroni* (Barons' Wars) sono ammirate anche oggi per bellezze esclusivamente poetiche. In quest'ultimo lavoro Drayton narra, con la tavolozza varia e vivace del Daniel, al quale assomiglia per l'eleganza e l'impeto lirico,

---

(1) *Works*, Ph. Wynter, Oxford, Clarendon Press, 1863, 10 vol. in-8.

gli avvenimenti più notevoli del regno di Edoardo II sino alla esecuzione di Mortimer. Nelle *Odi* e nei *Poemi* Drayton ha saputo imitare perfettamente l'allegoria e le personificazioni dello Spenser, facendo parlare e agire, come nella *Regina delle fate*, non solo gli animali ragionevoli e irragionevoli dei due sessi, ma anche la natura inanimata, i fiumi, il mare, le colline, i monti, il paesaggio campestre e alpestre. Il *Poly-Olbion*, descrizione topografica dell'Inghilterra, fatta in versi alessandrini, è generalmente considerato il capolavoro poetico di Michele Drayton. Alcuni luoghi di quest'opera sembrano gettati là senz'arte, come le note affrettate e disadorne di un gazzettiere, ma altri rivelano, nella concezione poetica e nella fattura sapiente e paziente, la mano del maestro: «...... Dalla sua porta di fuoco la bell'alba raggiante indora tutte le alte cime su cui la notte — ha sparso le sue perle, per allietare la vista del giorno; — su cui gli allegri cori (di uccelli) con le loro limpide aperte gole — entro al gaio mattino fanno vibrare così bene le loro melodiche note — che le colline e le valli circostanti, e persino la echeggiante aria — sembrano tutte composte di suoni (trillanti) intorno ad essi, per ogni dove...... (1) ». Intanto il sole si leva, trapassa con la sua testa dorata la densa nebbia che si scioglie, e bacia, a traverso le cime intrecciate, l'ombra assopita.

Questi splendidi versi, e altri che potremmo citare, giustificano qua e là il giudizio ottimista dato dai critici sul *Poly-Olbion*. Tuttavia a noi pare che le sue migliori doti artistiche il Drayton le abbia mostrate nella *Nym-*

(1).... « from her burnisht gate the goodly glitt'ring east
Gilds every lofty top, which late the homorous night
Bespangled had with pearl, to please the morning 's sight;... »
(Drayton 's *Poly-Olbion*)

dia (1), piccola epopèa eroicomica di lavoro fine e
ıisito ove ogni cosa descritta ha un corpo e un'anima
l colore non è men vivo e meno affascinante di quello
›fuso da Spenser nelle sue migliori poesie.

Le caratteristiche più singolari di Giovanni Donne,
cano di San Paolo (1573-1631) sono, senza dubbio,
sperità della satira e l'amore esagerato del nuovo e
ll'eccentrico. In politica e nella vita sociale Donne
ia i cortigiani; letterariamente egli odia gli imitatori
i copiatori, dei quali dice: « Ma è peggiore colui che
asticando, come un mendico, — i frutti dell'intelletto
gli altri, li digerisce rozzamente nel suo stomaco in-
ırdo e li vomita poi — come fossero cose proprie. E,
ramente, sono cose sue, poichè se uno mangia il mio
ısto esso continua, sì, a rimaner mio — ma gli escre-
enti appartengono a chi l'ha mangiato (2) ».

Il culto della stranezza nella scelta dei soggetti e nello
ile fa di Giovanni Donne una specie di iconoclasta
llla sua lingua e della sua letteratura. Nelle satire,
lle epistole, nelle elegie, nei poemi, nei sonetti, egli
ira evidentemente ad allontanarsi da tutte le forme
celse dell'arte che resero gloriosi gli scrittori del periodo
Elisabetta e si affatica a rinnovar tutto: metodo, pro-
dia, dizione, illustrazione, attitudine. « Quello che Donne
ı prodotto nella poesia, dice un critico, in cambio di
ıello che ha distrutto, è quasi totalmente deplorevole
lmost wholly deplorable). Nessuno, nemmeno Carlyle,
ı ingiuriato co'suoi scritti la lingua sua, più che non l'ab-

(1) Cfr. *Works*, R. Hooper, London 1876, 3 vol. in-8 e *Poems*, J. P. Collier, Lon-
ı Roxburghe club 1856, in-4.

(2) « But he is worst, who beggarly doth chaw
Other's witt fruits, and in his ravenous maw
Rankly digested...»
(Donne's *Satires*)

bia fatto J. Donne ». Il quale è stravagante e lussureggiante come G. B. Marini, come Gongora e come Lyly, ma li supera tutti e tre in precisione e in intensità di pensiero. Lo sforzo che egli dura per riuscire ingegnosamente assurdo si riscontra in modo particolare nelle sue poesie di genere erotico. Donne dice ad esempio, alla sua amante che se egli avesse la sciagura di perderla, odierebbe, con lei, tutto il sesso (1). Una pulce ha morso Donne e la sua bella, ed ecco che questa pulce, avendo riunito il sangue dei due amanti, diventa « il loro letto di nozze e il lor tempio matrimoniale (2) ». Ma c'è di peggio. « L'abitudine, dice il poeta, rivolgendosi sempre all'amante, vi indurrà ad uccidermi; ma non aggiungete a questo assassinio un suicidio e un sacrilegio; tre peccati in tre uccisioni (3) ». Il che significa, in sostanza, che ella e lui sono tutt'uno perchè entrambi sono incorporati nella pulce; e non è quindi possibile che ella uccida la pulce senza uccidere il suo amante o uccider sè. Ci pare che basti.

Donne era di religione cattolica ma, per piacere a Giacomo I, si fece protestante e scrisse contro i cattolici il *Pseudo Martire* (The Pseudo-Martyr), libello feroce e astioso che gli procurò la riconoscenza del re e il decanato di San Paolo. Se la fortuna di Giovanni Donne incominciò con una bassezza, la sua vita si chiuse con una eccentricità. Egli si fece dipingere coi piedi dentro a una

---

(1) « O do not die, for I shall hate
All women so, when thou art gone.... »

(2) « This flea is you and I, and this
Our marriage bed and marriage temple is ».
(Donne 's *Songs*)

(3) Though use make you apt to kill me,
Let not to that selfe murder added be
And sacriledge, three sins in killing three ».
(ibid. cfr. *Works* ed. of 1710).

urna funeraria, nudo, involto in un lenzuolo che l'artista raccolse, a guisa di cappuccio, intorno alla sua testa, per modo da non lasciar scorgere che due zigomi acuti, due pupille chiuse, un naso affilato e una magra barbetta incollata sul volto dal sudore dell'agonia. Il decano aveva fatto porre il curioso quadro vicino al suo letto e si divertiva a guardarlo e a pregustare lo spettacolo, non molto esilarante, della sua prossima distruzione. Fu questa, infatti, l'ultima stravaganza del dottor Donne.

Dopo il decano di San Paolo il vicario di Bemerton, Giorgio Herbert (1593-1633), figura serena e angelica che l'imaginazione popolare ha santificato e canonizzato. Giorgio Herbert è l'antitesi perfetta di Giovanni Donne. Mite, sobrio, perspicuo, egli si fa amare e ammirare per le qualità semplici che adornano il carattere placido dell'uomo e la fibra delicata dello scrittore.

Il capolavoro di G. Herbert è il poema intitolato *Il Tempio* (The Temple), che si apre con una introduzione (The portico of the Church), la quale dà, nelle sue linee generali, l'idea completa e complessa dell'opera.

«—Sii dolce con tutti, scrive Herbert in quella introduzione. Se il tuo carattere è aspro, cerca la compagnia di quelli che ti rassomigliano: essi ti miglioreranno. — Sposa una donna borbottona, prendi una domestica che sappia tenerti testa; — nel cammino difficile l' uomo soggetto alle cadute impara a star ritto.—Non rider troppo; l'uomo di spirito è quello che ride meno.—Togli dall'allegria, come toglieresti le pietre dal tuo campo—la bestemmia, l'indecenza e l'insulto, — che abbondano presso gli zotici. — Ogni cosa può essere gaia; non c'è oggetto volgare — che tu non possa render piacevole, se hai ricca la vena.—Serba la calma nella discussione: un carattere burbero fa dell'errore una colpa e della verità un'insolenza.—Perchè i falli di un uomo dovrebbero (essi) urtarmi

più di una sua malattia o della sua povertà? — Che la decenza regni intorno a te—onde tutti ti ricevano con piacere, come riceverebbero un fiore.—Le grazie della tua anima devono spandersi sul tuo corpo, su' tuoi abiti, nella tua casa.—Indovina il desiderio e i bisogni altrui;—cerca, anzi, di prevenirli: tutte le gioie umane son poca cosa—a paragone della gioia (che si prova) nel far piacere.—Mettendo il piede nella Chiesa, spogliati; — là Dio è più di te—nè mai genuflessione ha guastato calze di seta: — deponi la pompa; — tutti sono uguali quand'hanno attraversato la porta della Chiesa.—Non giudicare il predicatore, che è il giudice tuo (1) ».

Spogli dei loro ornamenti, dell'armonia del verso e della cadenza della strofa, questi pensieri gettati là, a guisa di ammonimenti, sembrano nudi e pedestri. Diciamo subito che anche nella loro lingua nativa e rivestiti del linguaggio poetico, non apparirebbero nè più alti, nè più eleganti. Tutta l'attrattiva della poesia di G. Herbert consiste nella semplicità e nella spontaneità. Il vicario di Bemerton non ci dà altro, nè altro ci può dare. Il cuore di Vincenzo di Paola e, qua e là, lo spirito di Francesco di Sales. Niente di più.

Il fratello di Giorgio Herbert, Edoardo, (1583-1648) è una tempra battagliera e una mente versatile. A diciannove anni il re Giacomo lo fa cavaliere del Bagno. La prima cura del neo cavaliere è di leggere gli statuti dell'ordine. In quegli statuti egli trova che i cavalieri davano aiuto e protezione a tutti i deboli, principalmente alle donne. La figlia del duca di Ventadour, che ha dieci o undici anni, si è lasciata togliere un nastro da un giovane gentiluomo. Ella prega Edoardo di fargliela rendere. Herbert giura. Gravemente, solennemente egli si avvicina al gentiluomo e gli chiede il nastro. Questi ri-

(1) *The Temple, sacred poem and private ejaculations*, intr. London, 1633.

fiuta di consegnarlo e scappa col suo trofèo. Edoardo lo insegue. Dopo qualche minuto il gentiluomo, stanco e trafelato dalla corsa, getta per terra il nastro e la fanciulla lo raccoglie.— « Signora, le dice Edoardo, sono io che ve lo rendo.—No, risponde la duchessina, me lo ha restituito lui.—Signora, aggiunge il cavaliere del Bagno, con un profondo saluto, io non devo contradirvi, ma che questo gentiluomo ripeta le vostre parole e io lo uccido ! ».

Malgrado la sua apparente frivolezza Edoardo Herbert era una mente vigorosa e originale. Scrisse un libro latino intitolato *De Veritate, prout distinguitur a revelatione, a verisimili, a possibili et a falso* (Parigi 1624, in-4°), un lavoro storico su Enrico VIII (*The life and raigne of King Henry VIII,* Londra 1649, in fol.), poemi, corrispondenze e un'autobiografia (1). Fu pari d'Irlanda e poi d'Inghilterra sotto il nome di lord Herbert di Cherbury. Si apprezzavano assai le sue doti di uomo politico e diplomatico. Nato anglicano, egli si fece arminiano e razionalista.

Riccardo Crashaw (1612-1649) ed Enrico Vaughan (1622-1695) hanno comuni alcune qualità spirituali e letterarie. Crashaw, autore delle *Vie al Tempio* (Steps to the Temple) e delle *Delizie delle Muse* (The Delights of the Muses) finì prematuramente una vita eretica e dissipata in servizio della Santa Casa di Loreto, conobbe l'italiano e lo spagnuolo e tradusse G. B. Marini, superandolo spesso nell'enfasi e nel culto del barocco (2). Vaughan era un anglicano mistico più delicato e meditativo di Crashaw,

(1) *Autobiography*, S. Lee, London 1886 in-8; *Poems*, J. Churton Collins, 1881 in-8; *Correspondence*, 1614 to 1626, Powysland club, 1886.

(2) *Complete works*, Grosart, London, 1892, in-8—*Supplement to the Complete works*, Grosart, London, 1888, in-8.

ma ugualmente oscuro e monotono (humdrum). Le sue *Miscellaneous works* furono stampate nella raccolta dei *Poeti inglesi* del Hazlitt (Londra 1874).

Accanto alla poesia allegorica e metafisica di Spenser, coltivata dagli scrittori dei quali abbiamo discorso fin qua, sorge, in Inghilterra, nel diciasettesimo secolo, e fiorisce rapidamente, la poesia amorosa e leggera. Le caratteristiche della nuova scuola e dei nuovi artisti sono lo spirito, la galanteria, il capriccio, l'epicureismo e l'impertinenza: «—A proposito, scrive sir Giovanni Suckling (1609-1645), ho amato per tre lunghi giorni e credo che amerò ancora—se farà bel tempo ». Suckling, come Herrick, come Waller, come tutti i poeti che preludiano all' età classica, sono cavalieri alla moda, uomini eleganti, verseggiatori facili che vogliono far prova di imaginazione e di stile. Nulla di ciò che commoveva i Drayton, i Fletcher, i Donne li turba e li tocca: essi scrivono canzoni e ditirambi, indirizzano alle donne complimenti inzuccherati, compongono sonetti e ballate su argomenti frivoli e piccini: un bacio, una carezza, una violetta umida di rugiada, una festa di nozze, un' ape. Suckling si raccomanda all'attenzione del critico per la eleganza della dizione, la pulitura del verso e la vivacità del colorito. Le sue *Ballate* e le sue *Elegìe* (1) si possono annoverare tra i migliori e più geniali componimenti del tempo.

Riccardo Lovelace (1618-1658) è poeta drammatico e lirico. Le sue opere si compongono di due volumetti di poesie. Il primo, intitolato *Lucasta* (Lux-casta), comparve nel 1649, il secondo, dal titolo *Poema postumo* (Posthu-

(1) *Works containing all his poems, love verses, songs, letters* ecc., London, 1696 in-8.

mous Poem), fu pubblicato nel 1659, un anno dopo la morte dell' autore. A Lovelace l' abito francese sta a meraviglia. La sua *Lucasta* indirizzata a lady Sacheverell è un piccolo gioiello. Nella *Ballata* scritta in occasione delle nozze di sir Roger Boyle e lady Margherita Howard (*Ballad upon a Wedding*), Lovelace resuscita felicemente tutte le civetterie scolacciate dell'epitalamio biblico. Un contadino ha veduto uscire gli sposi passando dinanzi a Northumberland-House e narra le sue impressioni all'amico Dick. Il poeta ci conduce fino nella stanza coniugale e ci fa assistere alle vive e calde impazienze del giovane marito.

Anche Riccardo Corbet, vescovo di Norwich, e autore del *Viaggio in Francia* (A voyage through France), appartiene alla scuola di Suckling e Lovelace. Intorno al Corbet si narrano aneddoti divertentissimi. Si racconta, tra altro, che un giorno di mercato, incontrando in una piccola città un povero musicista ambulante che si lagnava di non poter vendere una sola ballata, l' allegro vescovo abbia deposta la sua veste ecclesiastica e, dopo aver indossata la giubba del cantastorie, si sia messo a intonare, con voce magnifica, una canzone molto licenziosa che fruttò a lui un subisso di applausi e al musicista un buon gruzzolo di quattrini. La poesia del Corbet è in armonia col suo temperamento tra il gaio e il beffardo: le sue *Canzoni* (Songs) si distinguono per brio e per « humour » e il suo *Viaggio in Francia,* pieno zeppo di particolari piccanti e di epigrammi acri, è vòlto, principalmente, a far la satira delle esposizioni di reliquie di cui a quell'epoca si abusava.

Nella poesia leggera emergono anche John Claveland, Tommaso Nash, autore delle *Suppliche di Pietro senza un soldo al Diavolo* (Supplications of Pierce penniless to the Devil) e, sopra tutto, Roberto Herrick (1591-1674),

dimenticato per qualche tempo, ma ora ritornato in onore e riguardato come uno dei più perfetti lirici del secolo XVII. Le *Canzoni* di Herrick, un po' libere talvolta, si cantano, nel Regno Unito, sulle pubbliche strade; e le sue *Esperidi* (Hesperides), vasta e confusa collezione di odi, di inni e di epitalamî, hanno fatto spesso paragonare il loro autore a Marziale e a Catullo. In un frammento intitolato *Consigli alle giovanette*, il poeta delle *Esperidi* dice, tra altro: « Cogliete i bottoni di rosa sin che lo potete—il vecchio tempo fugge—e questo medesimo fiore, che oggi rivive,—sarà domani moribondo (1) ». L'ammirazione per Herrick, clergyman solitario del Devonshire, è oggi, in Inghilterra, nella Scozia, in Irlanda e nell'America senza limite.

Fra i poeti di maggior grido che scrissero intorno alla seconda metà del secolo diciasettesimo e che meritano più di un semplice e fuggevole cenno, ricordiamo Abramo Cowley, Giovanni Denham ed Edmondo Waller, precursori della scuola classica,—la quale troverà il suo primo grande apostolo in Giovanni Dryden.

Abramo Cowley (1618-1667), al quale gli inglesi devono la iniziativa della fondazione della *Società Reale* (Royal Society) di Londra, era un realista fervente e di buona fede. Bruttissimo, non amò che una sola volta e non osò mai dichiararlo. I suoi versi erotici, gravi e solenni quantunque non privi di sensività, non erano certo fatti per sedurre le donne. Come Dryden e Pope che, per certe qualità di stile gli assomigliano, egli ha trattato tutti gli

(1) « Gather the rose-buds while ye may,
Old Time is still a-flying
And this same flower that smiles to day,
To-morrow will be dying ».
(Herrick 's *Advice to young girls*).
Cfr. Complete poems, Grosart, London 1876, 3° vol. in-8.

argomenti e tutte le forme della poesia e della prosa: epica, strofa pindarica, ode, saggio, dissertazione, lettera. Le sue comparazioni botaniche e filosofiche, i suoi ricordi dell'antichità biblica e pagana, persino le sue collezioni di poesie amorose, nelle quali egli disserta di geografia, di anatomia, di medicina e di astronomia, si leggono con curiosità, ma senza emozione. Cowley scrive che la « beltà è un male attivo-passivo, perchè muore così presto come uccide »; che la sua amante ha torto d' impiegare tre ore del mattino nel vestirsi e nell' acconciarsi « perchè la sua bellezza, che era un governo temperato, si cangia, per tal modo, in tirannia arbitraria ». Il Taine, dopo aver letto duecento pagine di Cowley sente una voglia matta di pigliare l'autore a schiaffi.

Razzolando a larga mano nella *Davideide* (Davideis), nel *Bruto* (Brutus), nella *Primavera* (The Spring), nel *Guardiano* (The Guardian), nel *Naufragium Joculare*, nei *Saggi* (Essays), nelle *Odi Pindariche* (Pyndaric Odes), nell'*Amante* (The Mistress), nel poema della *Guerra Civile* (The Civil War) e nell' *Avanzamento della scienza* (Proposition for the advancement of Learning) (1), si trovano qua e là tratti felici, pensieri graziosi, idee alte, pagine eloquenti. Per esempio, quando il patriottismo anima Abramo Cowley, il diaphason delle sue poesie si eleva e diventa spesso grandioso. — « Non era così — esclama egli in un luogo della *Guerra Civile*, non era così quando Edoardo sosteneva la sua causa con una spada più forte della legge salica..., quando i francesi combattevano, con cuore di donna, contro i diritti delle donne (2) ».

---

(1) Cfr. *Complete works*, Grosart, London, 1881, in-4.

(2) « It was not so when Edward prov'd his cause,
By a sword stronger than the salique laws,
. . . . . ; when the French did fight,
With women's hearts, against the women's right. (Cowley's *Civil War*.)

A lord Falkland, poeta, statista e soldato (1) Cowley indirizza alcuni versi notevoli per nobiltà e verità: « Ecco l'uomo, dice, che noi ridomandiamo (agli scozzesi), tal quale l'abbiam loro prestato, immune da ferite come la sua gloria. Troppo buono per la guerra, dev'esser tenuto tanto lungi dal pericolo quanto lo è dal timore. I guerrieri che hanno per sola dote il valore facciano essi la guerra e le battaglie sanguinose, difendano essi lo Stato; —Falkland deve illustrarlo ».

Voti inutili! La mattina della prima battaglia di Noseby, Falkland, cangiandosi di biancheria, mormorò tristemente: « Non voglio che il mio cadavere sia trovato tra il sudiciume. Prevedo grandi sciagure, ma avrò il fatto mio prima che finisca la giornata ». E si pose in prima fila nel reggimento di lord Byron, ove una palla lo colpì e lo liberò dai giuramenti che aveva fatti a Carlo I e dei quali restò schiavo fino all'ultimo.

L'apologia di Abramo Cowley non poteva certo essere indirizzata a uomo più illustre e degno di lord Falkland, nè i sensi a cui è ispirata potevano essere più alti e più maschi. Sgraziatamente, questa elevatezza e questa virilità non sono che lucidi intervalli, atomi fuggevoli della potenzialità artistica del Cowley. Il quale, nell'epica come nella lirica e nella drammatica, non è di solito nè profondo, nè alato, nè gagliardo. Le sue *Odi pindariche*, nelle quali di Pindaro non c'è che l'aggettivo pomposo e male appropriato, si possono ammirare rispettosamente; la sua *Davideide*, ove non c'è sapore, o indizio o ombra di poesia daviddica, si può leggere con cristiana rassegnazione, ma nè il poema, nè le odi, nè le elegie, nè i canti erotici del Cowley giustificano o spiegano la

(1) Autore di poesie, di proclami reali e di una *Storia del puritanismo*, scritta in collaborazione con Chillingworth.

polarità che egli godette tra i contemporanei e il giuzio stupefacente di Milton che lo pone fra Spenser e akspeare. L'attività letteraria di Abramo Cowley fu rtamente fervida, ma le opere che essa ha prodotto n resistono alla critica estetica. Un'analisi qualitativa scienziosa distruggerebbe almeno tre quarti della poei di questo autore che lascia vedere, a ogni momento, nel modo più goffo, l'eccesso di fatica durato nelle e concezioni e nelle sue rappresentazioni poliformi, alle ali mancano assolutamente quell'energia appassionata quel caldo sentimento che sorgono sempre dalle opere primo getto.

Sir Giovanni Denham (1615-1669), irlandese di naita, studiò giurisprudenza ad Oxford e fu segretario di irlo I. Pope lo chiama « il maestoso ». La sua tragea *Il Sofi* (The Sophy), le sue versioni dal greco e dallo iliano e le sue elegie non meritano che se ne discorra. enham deve la sua celebrità, un po' fittizia e discutile, al poema la *Collina di Cooper* (Cooper's Hill, 42) (1), il cui piano è ingegnoso e lo stile efficace e iaro, ma alquanto prosaico. Posto su un'altura di Windr, il poeta contempla il quadro che si stende dinanzi suoi occhi. All'estremo orizzonte scopre il campale di San Paolo; presso a sè il palazzo reale, a' suoi edi il Tamigi. Questa prospettiva, alla quale Denham isce le rovine di un'abazia, i ricordi lontani del meo evo e la descrizione di una caccia al cervo, forma materia prima del lavoro, il quale, più presto che un ema descrittivo, è una fantasticheria filosofica. Si veno montagne, ninfe, statue, acque scorrenti nel letto un fiume, densi fogliami bruni in mezzo ai quali il rvo, inquieto e irresoluto, penetra e sosta volgendo il

(1) Cfr. *Works*, Chalmer's *English poets*, t. VII.

pensiero « alla sua forza e poi alla sua velocità — a' suoi piedi alati e poi alla sua testa armata; — gli uni per fuggire, l'altra per affrontare il proprio destino (1) ».

L'elogio del Tamigi, che Denham chiama « il figlio prediletto tra tutti i figli dell'Oceano (the most lov'd of all the Ocean's sons) » è stampato in tutte le antologie inglesi per le scuole. Quando vede il gran fiume gettarsi nel mare, Denham lo paragona « alla vita mortale che corre incontro all'eternità (like mortal life to meet eternity) » ed esclama: « Ah! se la mia vita potesse scorrere come la tua onda, se potessi prendere il tuo corso per modello come l'ho preso per soggetto (de' miei versi), limpido, abbenchè profondo, gentile ma non debole, potente senza furore, pieno senza rigurgiti (2) ».

Denham è il maestro di Dryden, il quale diverrà, a sua volta, l'ispiratore di Pope.

Edmondo Waller (1605-1687) è il più mondano e il più francese dei poeti britannici del diciasettesimo secolo. Come uomo e come scrittore egli è un anglo-sassone sbagliato. Non conosce nè la correttezza nè la costanza amorosa, consacrate dalle leggi morali e penali dell'Inghilterra. Stanco di amori nostrali egli va a Parigi e dilapida in pochi mesi il suo danaro, offrendo banchetti e oro ai belli spiriti e ai gaudenti. In patria Waller corteggia, nel medesimo tempo e coi medesimi mezzi, la figlia del conte di Leicester, Dorotea Sidney, mistress Broughton e un'amica di Dorotea e di mistress

---

(1) « ..... to mind his strength, and then his speed,
His winged heels, and then his armed head:
With these t'avoid, with that his fate to meet ».
(Denham's *Cooper's Hill*)

(2) « O, could I flow like thee, and make thy stream
My great example, as it is my theme!
Though deep, yet clear, though gentle, yet not dull,
Strong without rage, without overflowing full.... »
(*Cooper 's Hill*)

Broughton. Più tardi dichiara che Apollo « presidente dei versi » l'ha consigliato « a sospendere il liuto ». Dopo trent'anni s'incontra con Dorotea Sidney, in casa della duchessa di Wharton. « — Signor Waller, gli dice Dorotea, quand'è che mi farete ancora dei versi? — Quando Vostra Signoria sarà ridiventata giovane », risponde Waller. La carriera politica di Waller cominciò assai per tempo. A sedici anni gli elettori di Agmondesburg lo mandarono al Parlamento. A ottantatrè anni egli era membro della Camera dei Comuni per Saltash. In complesso Waller non era di alcun partito. Egli inneggiò a Cromwell e a Carlo II. Si narra anzi che un giorno presentasse al re un panegirico. « — Bello! gli disse Carlo con ironia, ma, se non isbaglio, ne facevate dei migliori per Cromwell ». La uscita del re era atroce, ma Waller se la cavò con un tratto di spirito. « — Vostra Maestà non s'inganna, rispose egli a Carlo, noi poeti siamo più felici nella finzione che nella verità: *we poets are more happy in fiction than in truth* ». Waller restò un crapulone fino alla vecchiaia. Ottuagenario, lo troviamo ancora commensale alle orgie luculliane e afrodisiache di Sedley e del duca di Buckingham.

La musa di Edmondo Waller s'ispira alla vita leggera e frivola della corte di Carlo II: un ritratto della regina, un albero tagliato a Saint James's Park, il tè che Sua maestà ha trovato buono. Egli va a caccia di antitesi e di antifrasi, come i bambini di farfalle. Offre una rosa; la rosa dev'essere accompagnata da un messaggio in versi.

Leggete le tre strofe intitolate da Waller *A una cintura* (*On a band*):

« L'oggetto che racchiudeva la sua taglia svelta cinge ora la mia fronte felice; — un monarca darebbe la sua corona

perchè le braccia di lei facessero l'ufficio di quella cintura.— Era l'orizzonte del mio cielo... gioia, dolore, amore, speranza, tutto si muoveva per me dentro a quel cerchio. — Cerchio assai stretto, il quale racchiudeva, tuttavia, quello che c'è al mondo di bello e di buono. — Datemi ciò che imprigionava quella cintura e prendetevi, in cambio, tutto ciò che il sole rischiara ».

Altrove Waller canta la *Caduta* (A Falling) con versi poco dissimili da quelli che Malherbe, vecchio e innamorato, indirizzava a Caterina di Vivonne. « Non arrossite, o Bella! — o non accigliatevi: — che poteva (fare) l'amante, ahimè! se non piegare — quando tutto il suo Cielo s'appoggiava su lui? — Il suo unico torto, se n'ebbe uno— fu di lasciarvi rialzare troppo presto (1) ».

Qui, come nelle poesie ad Amoret e a Sacharissa (2), Edmondo Waller non è più il gaudente e l'amante versatile: egli ha perduto tutti i suoi fremiti d'uomo.

Tra i prosatori fioriti nel periodo letterario che si chiude intorno al 1674, anno della morte di Milton, e che, per il genere dei loro studî e il soggetto e lo stile delle loro opere, non appartengono nè alla famiglia degli scrittori puritani, nè a quella degli scrittori classici, delle quali dovremo occuparci nei capitoli seguenti, ricordiamo il Selden, il Godwin, lo Scot, autore di una *Storia della magía*, e il Walton. Giovanni Selden (1594-1654), legista eminente e amico delle idee liberali e mo-

---

(1) « Then blush not, Fair! or on him frown;
How could the youth! alas! but bend
When his whole Heav'n upon him lean'd;
If ought by him amiss was done,
'T was to let you rise so soon ».
(Waller's *A falling*).

(2) *Works in verse and prose*, Fenton, London 1729 in-4; *Poetical works*, London 1854, in-8.

›rate nel Lungo Parlamento di Carlo I, non gode oggi
. Inghilterra la popolarità che aveva saputo acquistare
. suo tempo; e, tuttavia, i suoi *Propositi di tavola* (Ta·
.e's Purposes?) sono un'opera piena di buon senso e
i finezza attica. Francesco Godwin, vescovo di Hereford
561-1638) è uno dei precursori di Swift. Il suo ro·
ıanzo *Viaggio di Gonzales alla luna* (Gonzales' Voyage
› the moon) preludia non indegnamente ai *Viaggi di*
'ulliver e fu ispirato all'autore dalla *Vera Storia* di
.uciano, dall'*Utopia* di Tommaso More e dalla *Nuova*
ltlantide di lord Bacon. Il torto di Godwin è di avere
:ritto in stile pesante e di riuscire soverchiamente pro-
:sso. Egli compose anche una *Storia dei vescovi* (History
›f the Bishops). Isacco Walton (1593-1683) scrisse e pub-
›licò nel 1640 le *Vite* di Donne e Wotton e nel 1653 il
:elebre trattato il *Completo pescatore* (Complete Angler)
li cui si fecero innumerevoli edizioni e che il Gosse, il
›iù recente storico della letteratura inglese (3) chiama
: the best-written technical treatise in the (english) lan-
'uage ».

---

(3) A *Short History of Modern English Literature*, 1898 (cit.).

CAPITOLO II.

GLI ORATORI E GLI SCRITTORI PURITANI

I Puritani loro guerra alla società mondana e all'arte drammatica — Ordinanze del Parlamento contro il teatro — Teste Rotonde e Cavalieri — Oliviero Cromwell e i parlamentari — Carattere ed eloquenza biblica del Protettore — I suoi *Discorsi* e le sue *Lettere* — Religiosismo e fanatismo delle sètte — Stile degli oratori e dei poeti puritani — Giorgio Fox, il quacchero; le sue avventure e il suo *Giornale*; suoi colloqui con Cromwell — I quaccheri e la Restaurazione — Giovanni Bunyan, sua vita, suoi capolavori — Soggetto e analisi del *Pilgrim's progress* — Arte e intolleranza di Bunyan — G. Howell e le sue *Lettere* — G. Harrington e l'*Oceana* — I moderati: R. Baxter: Geremia Taylor — Genio, carattere e opere di Taylor — *Holy Dying* — La *Preghiera* a Dio — I quietisti: Th. Fuller, detto il Plutarco dell'Inghilterra — Sir Tommaso Browne, suo eclettismo; sue opere — L'*Hydriotaphia* — Senso dell'attualità in Browne.

Chi fossero i Puritani e quale ascendente riuscissero man mano ad esercitare nei Consigli della corona e tra la nazione inglese non è alcuno che non sappia, nè, del resto, è qui luogo di dire estesamente. Tollerati da principio, avversati e perseguitati più tardi, sotto Giacomo I, essi si trovarono, all'avvenimento al trono di Carlo, già riuniti in grosse falangi schierate risolutamente contro la monarchia e minaccianti dello sdegno del cielo e delle vendette della lor sètta fanatica tutti coloro che rifiutavano di accogliere alla lettera il verbo presbiteriano.

La guerra del puritanismo contro la società mondana, aristocratica, borghese e popolare, cominciò con le persecuzioni all'arte drammatica, agli spettacoli, al ballo, alla caccia, ai libri profani, a tutti quegli svaghi dello intelletto e del corpo che allontanano l'uomo dalla contemplazione del mondo celeste e dalla austerità delle

pratiche religiose. « Chi frequenta gli spettacoli, scrivevano Guglielmo Prynne, Michele Sparkes e Guglielmo Buckmer, in un libello pubblicato nel 1634 e incriminato dalla Camera Stellata, non può essere che uno spirito pieno di sozzure. Chi balla compie professione diabolica; tanti passi eseguisce danzando e altrettanti ne fa dentro l'inferno, *into the hell.* La donna che canta è sacerdotessa del demonio, chierici del diavolo son quelli che le rispondono e parrocchiani del diavolo quelli che l'ascoltano ».

I primi a sentire il danno della vittoria dei puritani sulla monarchia e dell'avvento al potere di Cromwell furono gli autori e gli attori drammatici. Un' ordinanza della Camera dei Lordi e di quella dei Comuni emanata il 2 settembre 1642, stabiliva il principio che i divertimenti pubblici, e specialmente le rappresentazioni teatrali, non si accordavano con le calamità dalle quali era afflitto lo Stato e dichiarava, quindi, che per tutto il tempo in cui fosse durata la guerra civile, i teatri avrebbero dovuto rimaner chiusi. Questa misura odiosa, che mascherava il timore dei nuovi governanti di vedere e udire sulla scena allusioni ostili al puritanismo, non arrestò il corso delle rappresentazioni drammatiche. Per ciò, qualche anno appresso, la Camera dei Comuni e quella dei Lordi mandarono fuori un decreto col quale s'ingiungeva al lord Mayor, ai giudici di pace e ai sceriffi delle città di Londra e di Westminster e delle contee di Middlesex e di Surrey, di entrare in tutte le case e in tutti i luoghi della loro giurisdizione, frequentati da poeti comici e tragici e da commedianti, e di impadronirsi di essi individui, *of such fellows*, traducendoli alle Corti di giustizia che li avrebbero puniti come trasgressori della legge e come vagabondi. Un' altra ordinanza dell' 11 febbraio 1648 diceva: « Le produzioni teatrali,

gli intermezzi, erano condannati dai pagani; tali opere non devono dunque essere tollerate da uomini che professano la religione cristiana. Son queste opere la sorgente dei disordini numerosi che deploriamo e che tendono a suscitare lo sdegno e la collera di Dio ». Si dava, perciò, facoltà ampia ai magistrati di far abbattere e demolire tutte le gallerie e i palchetti costruiti ad uso di teatro, di far arrestare e fustigare gli attori, di sequestrar loro i manoscritti, il danaro, la suppellettile e di far pagare un'ammenda di cinque scellini a chiunque avesse assistito alla recita di un dramma o di una commedia. Un ufficiale del governo era inoltre incaricato di fare una retata di tutti i cantanti di ballate e i venditori di canzoni e di libelli e di mandarli, secondo avesse stimato più opportuno, o in carcere o nell'esercito.

Ma i puritani facevano il conto senza la nobiltà; e nella guerra sorda tra Teste Rotonde e Cavalieri, non erano sempre le Teste Rotonde che vincevano. Esse avevano per sè la legge, il potere e i funzionarî della capitale, ma i gentiluomini devoti al vecchio regime si asserragliavano nei loro castelli delle contee e davano là ricetto agli autori drammataci e ai commedianti, incoraggiandoli, con l'esempio, con le promesse d'impunità e con lauti regali, a ridersi delle ordinanze del Parlamento.

Quella parte di popolo che, per repugnanza verso i puritani o per affetto alla Chiesa episcopale o per scetticismo religioso, era sfuggita alla reggimentazione presbiteriana, non potendo, come al tempo di Elisabetta e di Giacomo, frequentare i teatri, comperava e leggeva con avidità tutte le pubblicazioni letterarie, specie quelle che mettevano alla berlina i nuovi padroni dell'Inghilterra e gettavano sulla loro propaganda e sui loro costumi lo scherno e l'insulto.

Intanto la stella di Oliviero Cromwell (1599-1658) si levava sull' orizzonte britannico e folgoreggiava. Dopo avere sconfitti gli amici della monarchia e del principe Carlo, il futuro Protettore dell' Inghilterra andava a riprendere il suo posto alla Camera. Il guerriero fingeva di deporre le armi e di brandire la penna, l'eroe di Worcester e di Dunbar simulava di addormentarsi placidamente a Westminster-Hall. In realtà egli non chiudeva gli occhi che per aprire gli orecchi e la bocca e non si accingeva ad occuparsi delle leggi che per mettere fuori di esse i poco avveduti legislatori. Egli e i suoi partigiani cominciarono col chiedere la dissoluzione dell'assemblea, ma la Camera, anzichè aderirvi, gridò al tradimento. Cromwell non aspettava altro. Si accordò coi deputati militari a lui devoti e, un bel giorno, entrò a Westminster alla testa di trecento uomini, insultò aspramente Enrico Vane, sir Wentworth e Martin, disse ai membri dei Comuni: «—Siete voi che mi avete forzato a questo passo; ho cercato giorno e notte il Signore affinchè mi concedesse di morire piuttosto che impegnarmi all'esecuzione di una tal'opera», invitò il colonnello Harrisson ad accompagnar fuori i riottosi, fece evacuare l' aula e tutto il palazzo e affisse alla porta d' ingresso questa scritta ingiuriosa: *Camera da affittare, non mobigliata.* Pochi giorni dopo egli veniva nominato con gran pompa Lord Protettore della Repubblica d' Inghilterra, di Scozia e d'Irlanda.

Il nuovo monarca non coronato ingolfò la patria in imprese guerresche e in disputazioni religiose. Egli teneva la spada in una mano e la Bibbia nell' altra. Si batteva come un leone e parlava come un profeta. Aveva del Saul e del Geremia, del Calvino e dell'Enrico VIII. Sbaragliava gli Olandesi sul mare e gli anabattisti alla

Camera. Premiava gli amici con la larghezza di un Cesare, puniva i nemici con la terribilità del Dio degli eserciti. La sua parola era mistica, solenne come i versetti della Scrittura. Uditelo il 4 luglio 1653. Egli apre la nuova sessione legislativa e raccomanda ai deputati di esser fedeli alla loro missione divina. « Il loro zelo saprà compierla, alla gloria del Signore. Ci sta garante l' avvenire del quale una santa visione mi ha concesso di squarciare il velo. Chiamati a combattere con l'agnello contro i suoi nemici, siete pervenuti alla soglia della porta; voi siete prossimi all'adempimento delle promesse e delle profezie. Dio condurrà Israele alla sua dimora e farà risplendere tutta la sua onnipotenza. Egli colpisce le montagne ed esse tremano. Egli ha anche un' alta montagna; i suoi carri sono condotti da ventimila angeli: e l'alta montagna il Signore deve abitare in eterno (1) ».

Più presto che un discorso di capo del governo, questo di Cromwell sembra un complesso di metafore tolte a prestito alla Genesi e al Pentateuco. I membri dei Comuni applaudivano alla eloquenza biblica del Protettore, sciogliěvano le università, tacciandole di paganesimo; e, alla giurisprudenza, dichiaravano di voler sostituire la legge ebraica. Tale il padrone, tale il servo. I deputati di Westminster non usavano un linguaggio molto diverso da quello di Cromwell. « — Che fate voi? » chiese un giorno il colonnello White ai membri anabattisti dei Comuni. « —Cerchiamo il Signore » risposero essi. Un oratore, volendo lanciare un insulto a Cromwell, non trovò di meglio che ripetere l' apostrofe del profeta Achab: « — Tu hai commesso l' assassinio e tu hai usurpato! ». Per giustificare una innovazione di legge, Cromwell non

(1) Carlyle, *Cromwell's Speeches and Letters*.

si peritò di esclamare un giorno, in piena Camera: «—Fu Dio stesso che s' è degnato di dettare le riforme introdotte nel nostro governo: chiunque osasse negarlo parlerebbe contro il Signore e provocherebbe la sua collera (1)». In un'altra adunanza dei Comuni, Cromwell, stretto dagli argomenti di alcuni deputati, che si lagnavano dello stato poco lieto dell'Inghilterra, pronunciò un discorso per convincere gli oppositori che «il Signore Iddio, il quale aveva veramente il proposito di liberare il suo popolo da ogni peso, era in via di compiere, a favore della Gran Bretagna, tutto ciò che fu predetto nel salmo 113» (1). E il Protettore si mise a recitare e icommentare per un'ora di seguito il salmo 113.

Scrivendo, Oliviero Cromwell serba il medesimo metodo e il medesimo stile. «Veramente, dichiara egli in una lettera a un suo cugino, nessuna povera creatura ha ragioni più forti delle mie di combattere per la causa di Dio. Che il Signore mi accetti nel Figlio Suo e mi conceda di camminare a traverso la luce, come egli stesso è la luce. Benedetto sia il suo nome che ha brillato sopra un cuore così oscuro come il cuor mio!». Alla moglie Cromwell scriveva, nel 1651: «Mia carissima, godo di sentire che la tua anima è prospera. Prego il Signore che accumuli e aumenti sempre i suoi favori su di te. Il più gran bene che la tua anima possa desiderare, è che il Signore volga verso te la luce del suo volto, che è migliore della vita. Che il Signore benedica tutti i buoni consigli e gli esempî che tu dai a quelli che ti circondano e oda tutte le tue preghiere e ti accetti sempre (2)».

---

(1) Carlyle, *Cromwell's Speeches cit.*

(2) Carlyle, *op. cit.*

Abbiamo veduto il Parlamento di Cromwell divenire una scuola elementare di storia sacra, e le Pandette e il Digesto compendiarsi nei sette comandamenti. Abbiamo veduto la tribuna dello statista cangiarsi in un pulpito di predicatore e il bastone del comando tramutarsi nella verga miracolosa di Mosè. Ovunque il Signore Iddio, gli angeli dalla spada fiammeggiante, i carri di fuoco, le pecore di Labano, il mantello di Giuseppe ebreo, le lamentazioni di Geremia, l'epitalamio alla Salomone. Ogni casa britannica dà ricovero a un pastore; in ogni taverna si recitano i salmi. Cavalieri e Teste Rotonde curvano il capo dinanzi alla parola divina, gentiluomini e poeti attingono la loro ispirazione alla Bibbia. Il colonnello Harrisson predica a Blackfriars, sir Enrico Vane predica a Vane-House, Cromwell predica ai Comuni, a White-Hall, da per tutto. Il medico pronunzia un sermone al letto del malato, il beccaio legge un salmo al macello pubblico, il bettoliere del Tamigi interpreta, sulla sponda del fiume, la Scrittura. Il *Book of prayer* è il libro ufficiale, la metafora biblica è lo stile comune. Qui le supplicazioni imponenti della liturgia, là il suono dell'organo. Tutto è raccoglimento, tutto dispone l'inglese del diciasettesimo secolo ad affrontare la presenza dell'onnipotente e dell'onniveggente. Tutto è monotono, uniforme, unicolore, il luogo, il canto, il testo, la cerimonia. Le fazioni sorgono, come per sorpresa, dalle cripte del tempio, si dividono, si suddividono, si impongono alle masse e fanatizzano. Indipendenti, millenarî, antinoniani, anabattisti, libertini, familisti, quaccheri, entusiasti, ricercatori, perfettisti, sociniani, ariani, antitrinitariani: una sètta per ogni verbo e per ogni aggettivo. Un misticismo nauseante e goffo invade il costume e la fraseologia: non c'è spazzaturaio, dal Tamigi alla Tweed, che

non s' affatichi a mandare a memoria, come un pappagallo, le iperboli più barocche del Vecchio Testamento. In onore del nuovo culto i puritani ferventi si sbattezzano: i Giacomo, i Pietro, i Guglielmo, diventano Dio Sia Lodato, Lode al Signore, Agnello del Buon Dio. Un membro del Parlamento si fa chiamare: Se Cristo non fosse morto per voi, sareste dannato. A questo delirio di religiosismo aggiungete tutta un'orgia di eccentricità oscene: l'uomo che vomita il pranzo per offerirlo in olocausto al Signore, la quakeress che entra nuda al tempio; gli apostoli di tutti i riti e di tutte le intolleranze che imprecano, dal pergamo, alla carne e alla mondanità con apostrofi feroci e pazzesche.

I poeti uguagliano gli oratori: « Caro amico G. C., scrive uno di essi, io ti saluto con amore, senza riserva... Caro amico, io membro congiuntamente unito a tutti in Cristo, che è assiso ne' luoghi celesti. Là io non sarò straniero fra gli amici; amo teneramente, lo confesso, le anime viaggiatrici che sospirano e gemono veramente per l'adozione che riscatta i peccati (1) ».

Dalla piazza, dal pulpito, dal libro, il fanatismo religioso si estende per ogni dove e colpisce in pieno petto e in pieno cervello oratori e ascoltatori, governanti e governati, giudici e delinquenti. Se si tocca al dogma, la Camera e i tribunali entrano in furore. Un povero diavolo, certo Paolo Best, accusato di aver negata la Trinità, è mandato a morte. Un altro, Giacomo Naylor, che si ostina a credersi il Signore Iddio e lo ripete, invariabilmente, durante le undici tornate del suo processo,

---

(1) « Dear friend I. C., with true unfeigned Love
I thee salute . . . .
. . . . dear friend; a member jointly knit
To all in Christ, in heavenly places sit; » ecc.
. . . .

ispira al Procurator generale questa curiosa requisitoria: « Penso che nessuno sia posseduto dal demonio più di costui. Si vuol supplantar qui il nostro Dio. Le mie orecchie han trasalito, il mio cuore è stato invaso da fremiti.... Non parlerò di più. Turiamoci le orecchie e lapidiamolo (1) ». Alla Camera, i deputati puritani e i ministri hanno delle allucinazioni e delle estasi. Dopo l'espulsione dei presbiteriani Ugo Peters, grida, in mezzo a un discorso politico: « Ecco, ecco ora la rivelazione: ve la comunicherò. Questo esercito estirperà la monarchia, non soltanto qui, ma in Francia e negli altri regni che ci circondano. Si dice che noi percorriamo oggi una strada mai battuta innanzi, ma che pensate voi della vergine Maria? C'era, forse, prima di lei, qualche esempio di donna che avesse potuto partorire senza il commercio dell' uomo? Cotesto è un tempo che servirà di esempio ai tempi futuri (2) ». Così press' a poco, parlano e scrivono tutti gli uomini della Repubblica devoti al nuovo governo a al nuovo culto: dottori, soldati, magistrati, predicatori, poeti.

Il puritanismo non ebbe soltanto despoti camuffati da liberali come Cromwell e Monk, o grotteschi come il colonnello Harrisson e l'aiutante Allen, o fanatici come Felton, l'uccisore di Buckingham. Esso ebbe anche campioni illustri e convinti: l'apostolo Fox, l' ingenuo Bunyan, il poeta Milton.

Giorgio Fox, il quacchero (1624-1690) era figlio di un tessitore del Leicestershire. A undici anni il suo migliore svago era la lettura della Bibbia. A venti anni si ritirò in una parrocchia, ove non fece che digiunare e pregare.

---

(1) Burton's *Didry* I, 54.
(2) ibid.

Uscito dal romitaggio, Fox incominciò quella vita errabonda e avventurosa che egli narra nel suo celebre *Giornale (A Journal or historical account of the life, travels and sufferings of George Fox*, London, 1694*)*. Egli va di villaggio in villaggio, e, senza alcuna veste di sacerdote, dispensa grazie e perdoni. Egli consiglia i mercanti a trafficare lealmente, insorge contro i saltimbanchi e i musicisti, dà precetti ai maestri e alle maestre. La folla, talvolta ostile, talvolta beffarda, talvolta entusiasta, accoglie il predicatore ambulante a colpi di pietra, a risate, a baciamani. Qui si chiama Fox Giovanni il Precursore, là lo si assale a bastonate e a improperî. L'apostolo accetta tutto senza muover ciglio: egli sembra tetragono all'elogio e al disprezzo. Indignati dalle sue franche parole, un sagrestano lo caccia di chiesa, un popolano lo batte, un soldato lo trascina violentemente per le strade. Il suo sangue scorre e arrossa il pavimento. Il suo corpo è pieno di contusioni. Fox si alza e predica. «—Dio, grida egli, permette che io non senta i vostri colpi (1)». Condotto dinanzi ai magistrati, Fox rifiuta di scoprirsi e di prestar giuramento. Gli si mette in mano una Bibbia. «—È una Bibbia, dice egli, sono felice di averla». E apre il volume, e comincia a leggere ad alta voce il passo ove Gesù proibisce di giurare. Uno dei magistrati lo insulta. Fox cade in ginocchio e prega Dio di «perdonare al suo offensore». Cacciato in prigione, egli converte gli aguzzini e li fa entrare nella sètta degli Amici.

G. Fox narra nel modo seguente come gli nacquero le prime ispirazioni sulla religione che doveva fondare:

«—A dicianove anni mi trovavo, per affari, a una fiera ove incontrai un mio cugino, di nome Bradford, ch'era professore e

---

(1) *Journal*.

aveva seco un collega. Entrambi mi proposero di andare con essi a bere un bicchiere di birra. Siccome avevo sete accettai; e allorchè s'ebbe finito di bere un bicchiare per ciascuno, essi incominciarono a far brindisi e fecero portare dell'altra birra, convenendo che colui che rinunziasse per il primo a bere pagherebbe ogni cosa. Tale convenzione fra uomini rivestiti di carattere religioso mi produsse una impressione penosa. Mi alzai e, ponendo la mano in tasca, ne trassi una moneta d'argento che lasciai sulla tavola. . . . Non potei dormire in tutta quella notte; una voce segreta mi diceva: — Tu vedi come i giovani divengono vani e come i vecchi si perdono. Bisogna abbandonarli tutti—vecchi e giovani—e allontanarsi dal mondo (1) ».

Per obbedire a questa voce interna Fox si fece fare un abito tutto di cuoio, come il vestito più durevole che potesse procurarsi, e cominciò a condurre la sua vita errabonda, dicendo, a chi voleva e non voleva udirlo, che il testo della Scrittura egli lo spiegava secondo « le visioni e la illuminazione che gli venivano dallo Spirito Santo ».

In un altro luogo del suo *Giornale* Fox dichiarava che « allorquando Iddio lo mandò pel mondo, gli vietò di cavarsi il cappello dinanzi a chi si fosse, grande o piccolo, e gli ingiunse di dire tu e te a tutti quanti, uomo o donna, ricco o povero. Nè doveva egli dare nemmeno il buon giorno e la buona sera alla gente che incontrava per la strada o fare colla gamba un inchino o un saluto a nessuno (2) ». E, infatti, Giorgio Fox, obbedendo alla prescrizione di Dio, non salutava alcuno, superiore o inferiore; eccentricità che gli procurava il rispetto dei

(1) *Journal* cit.
(2) *Journal* cit.

quaccheri suoi correligionari, ma che non lo salvava, di quando in quando, dalle legnate e dal carcere.

La sètta di Fox, malgrado le sue idee di uguaglianza e di libertà, era favorevole alla restaurazione della monarchia, perchè sperava che un discendente reale di Carlo I avrebbe o tolte o mitigate le persecuzioni che le faceva soffrire il governo repubblicano.

« — Ebbi, scrive Fox, il presentimento del ritorno di Carlo II, assai prima che questo avvenimento si verificasse: scrissi più volte ad Oliviero Cromwell e gli feci sapere che, mentre egli perseguitava il popolo di Dio, coloro che egli considerava suoi amici cospiravano contro di lui..... Una donna venne a me nello Strand e mi rivelò che Carlo sarebbe giunto nel regno entro trè anni. Sentii che la profezia era vera e che una grande sciagura minacciava quelli che si trovavano al potere, perchè essi erano così alteri e perseguitavano noi così rigorosamente, che il castigo di Dio doveva incoglierli.... Andai a White-Hall con un amico e vi trovammo il Protettore in compagnia del dottore Owen, vice-cancelliere di Oxford. Parlai a Cromwell del lume interno; mi rispose che era un lume naturale; ma gli dimostrai che s' ingannava. Mi agitava lo spirito di Dio, ed ebbi la forza di sollecitare il Protettore a mettere la sua corona ai piedi di Gesù... Ebbi con lui un altro abboccamento, pochi giorni innanzi che morisse. Lo trovai a cavallo nel parco di Hampton-Court, alla testa delle sue guardie. Nel momento che il vidi compresi che si avvicinava alla sua fine; mi appressai a lui e scòrsi che era pallido come un morto. Quando gli ebbi parlato dei patimenti della nostra sètta e lo ebbi ammonito di starsene in guardia, mi sollecitò ad andare l'indomani a Hampton-Court. Ci andai, ma mi dissero che era ammalato. Io non lo rividi più (1) ».

---

(1) *Journal*, cit. ed *Epistles*, London 1694-1698, 2 vol. in fol. Le opere di Fox furono anche stampate in America: *Fox the quaker's Works*, Philadelphia 1831, 8 vol. in-8.

Quando Carlo II salì al trono, ebbe conoscenza delle disposizioni amichevoli dei quaccheri a suo riguardo; e non volle che fossero molestati per le loro opinioni religiose. « Alcuni dei nostri, dice Fox, furono ammessi, sotto il suo regno, nella Camera dei Lordi e poterono dichiarare colà i motivi per i quali rifiutavano di pagar la decima, di prestar giuramento e di andare alla chiesa ». Ma la moderazione del terzo Stuart e de' suoi ministri durò poco; e verso il 1662 oltre tremila cento seguaci di Giorgio Fox andarono a popolare le carceri regie. Carlo II, che non rispettava nessuno, non aveva, certo, alcuna ragione di rispettare i quaccheri.

Dopo la Bibbia e il teatro dello Shakspeare, il libro più rispettato e più popolare, in Inghilterra, è il *Viaggio del Pellegrino (Pilgrim's progress from this World to that which is to come)* di Giovanni Bunyan (1628-1688). Bunyan nacque a Bedford da genitori poverissimi. Suo padre era calderaio. A diciotto anni Bunyan si divertiva a ballare, a suonare le campane, a giocare al *tipcat,* a leggere la storia di sir Bevis di Southampton. Poco più tardi dava un addio alle passioni mondane, si convertiva, si sentiva tocco dalla grazia e non si occupava più che di libri di religione. Ma quei libri lo divertivano poco: egli tornava spesso con la mente agli svaghi giovanili. I ricordi della sua vita profana gli misero addosso l'inferno. Egli credeva di essere sotto l'incubo della dannazione. Straziato da rimorsi imaginarî (1) e da terrori

(1) Alcuni biografi, tra cui l'Ivimey, che chiama Bunyan « the depraved » pretendono che i rimorsi da cui si sentiva straziato l'autore del *Pilgrim's Progress* non fossero, in sostanza, così imaginarî come si crede. Il Southey e, specialmente, il Macaulay dimostrarono però che il Bunyan fu giudicato da molti « with gross injustice », e che egli non fu mai un uomo vizioso. Il Macaulay dice: « Bell-ringing

d'oltre tomba, egli finì col cadere malato di paralisi. Il suo corpo, ancora nel fiore dell'età, ebbe tremiti e convulsioni spasmodiche. Egli doveva o guarire o diventar pazzo. La sua costituzione la vinse sul suo fanatismo e sulla paralisi; ed egli guarì. Il governo di Carlo II, che perseguitava i predicatori battisti, gettò Bunyan in un carcere. Si tentò invano di strappargli una ritrattazione. Gli si promise la libertà in cambio del silenzio. Egli disse: «—Se mi rilasciate oggi, domani ricomincierò a predicare». Il ministero della Cabala lo fece uscire di prigione nel 1671, e Bunyan, fedele alla sua parola, predicò, tuonò e scrisse libelli, esortazioni e trattati (1). Il suo stile era volgare, ma schietto ed energico. Egli conosceva la Bibbia meglio di un dottore di Oxford. In pochi anni dettò i due lavori che resero immortale il suo nome: la *Grace abounding* (1666) e il *Pilgrim's progress* (1678-1684). La prima di queste opere è una specie di autobiografia religiosa, il racconto della conversione dell'autore. C'è, in essa, qualche pagina che può reggere al confronto delle *Confessioni* di Sant' Agostino. Il *Pilgrim's progress* è divenuto, nel Regno Unito, il libro di lettura di tutte le famiglie e il libro di premio di tutte le scuole. Vale per ciò la spesa di narrarne, in compendio, il soggetto:

Dall'alto del cielo una voce ha gridato vendetta contro la città della Distruzione, ove vive un peccatore di nome Cristiano. In preda allo spavento, costui si leva fra le beffe dei compagni, e parte per sottrarsi al fuoco che deve divorare i colpevoli. Un uomo caritatevole, Evangelista, gli mostra la

and playing at hockey on Sundays seem to have been the worst vices of this depraved tinker... It is quite clear that, from a very early age, Bunyan was a man of a strict life and of a tender conscience». (*Essay on John Bunyan*).

(1) Cfr. *Entire works*, H. Stebbing, London, 1859, 4 vol. in-8.

etta via; un perfido, Saggezza-Mondana, tenta di distorlo da
ssa. Il suo camerata Maneggevole, che l'aveva da prima se-
guìto, s'inzacchera nella palude dello Scoraggiamento e lo ab-
bandona. Cristiano cammina coraggiosamente a traverso l'ac-
qua torbida e il fango e giunge alla porta stretta, dinanzi
lla quale un saggio interprete lo istruisce mediante spettacoli
sensibili e gli indica la strada della città celeste. Egli passa
linanzi a una croce; e il pesante fardello dei peccati che
portava sulle spalle, si stacca e cade; s'inerpica penosamente
sulla collina erta della Difficoltà e giunge ad un superbo ca-
tello. Colà Vigilante, il custode, lo affida alle mani delle sue
aggie figliuole, Pietà e Prudenza, le quali lo mettono in
uardia e lo armano contro i mostri dell' inferno. Cristiano
rova la via sbarrata da uno di quei mostri, Apollione, che
li ordina di abiurare l'obbedienza al Re dei cieli. Dopo un
ungo combattimento il mostro è ucciso. Intanto l'orizzonte si
scura più e più, le ombre si levano spesse, le fiamme sulfuree
algono verso il cielo: è quella la valle dell' Ombra e della
Morte. Cristiano la attraversa e giunge nella città della Va-
ità, fiera immensa di traffici, di dissimulazioni e di commedie,
he egli percorre con gli occhi bassi, senza volere prender
arte alle feste e alle menzogne. La gente del luogo lo carica
i bastonate, lo getta in prigione, lo condanna come tradi-
ore e ribelle, e brucia il suo compagno Fedele. Sfuggito alle
or mani, cade in quelle di un Gigante, Disperazione, che lo
nalmena, lo lascia senza cibo in una cella infetta e, presen-
andogli dei pugnali e delle corde, lo esorta a liberarsi da
ante sciagure. L' eroe, sfuggito anche da questo pericolo,
giunge alfine a salire sulle Montagne Felici, donde scorge la
ittà divina. Per entrarvi non gli resta più che da attraversare
una corrente profonda, nella quale non si fa piede, la cui ac-
ua intorbida la vista e che si chiama il fiume della Morte.

Secondo Bunyan noi siamo dunque i figli del delitto'
condannati dalla nascita, delinquenti per natura e pre-
destinati alla distruzione. Oppresso da questo pensiero

terribile, da quest' incubo che pesa su tutta l' umanità, Cristiano racconta i suoi spasimi morali che, ripercotendosi sul suo corpo, lo fan tremare e cadere in convulsioni. I demonî gli danzano intorno una ridda d'inferno, lo assediano di fantasmi e vogliono trascinarlo nei loro cupi abissi di dolore. A destra della valle in cui egli si trova s' apre la fossa profonda « quella fossa in cui i ciechi hanno condotto i ciechi in tutte le età, e ove gli uni e gli altri si son miserevolmente perduti (1) ». Verso il mezzo della valle Cristiano scopre « la gola dell' inferno », che è vicinissima alla strada. E pensa: che dovrò fare? E, di momento in momento, la fiamma e il fumo escono con sì grande abbondanza e con scintillî e rumori sì spaventosi che egli è obbligato a levar la spada e a ricorrere a un' altra arme chiamata la preghiera di tutti: *all prayer* (2).

Bunyan si serve spesso di apologhi e di tesi per spiegare le cose più semplici, tanto che molte delle sue pagine sembrano dettate per i bambini. Quando parla, per esempio, della purificazione del cuore, fa un lungo racconto nel quale le allegorie e le parabole tengono il posto della narrazione e del ragionamento. Udiamo, del resto, le sue parole:

« L'interprete prese Cristiano per mano e lo condusse in una grande stanza che era piena di polvere, perchè mai era stata spazzata. Dopo averla passata in rassegna (reviewed) per un po' di tempo, l'interprete chiamò un uomo perchè la

---

(1) « That ditch is it into which the blind have led the blind in all ages, and have both there miserably perished ». (*Pelgrim 's progress*).

(2) « About the midst of the valley, I perceived the mouth of Hell to be; and it stood also hard by the way-side. Now, thought Christian, what shall I do? And ever and anon the flame and smoke would come out in such abondance, with sparks and hideous noises.. ecc. ». (*ibid*).

scopasse. Ma quando questi incominciò a spazzarla, ecco una gran nube di polvere volare così abbondantemente (so abundantly to fly about) che Cristiano ne rimase quasi soffocato. Allora l'interprete disse a una damigella che era colà: — Portate un po' d'acqua e inaffiate. Il che fu fatto.... E Cristiano domandò: — Che vuol dire codesto? L'interprete rispose: — Questa stanza è il cuore dell'uomo che mai fu santificato dalla dolce grazia del Vangelo (that was never sanctified by the sweet grace of the Gospel). La polvere è il suo peccato originale (his original sin) e la corruzione interna che ha lordato (defiled) tutto l'uomo. Chi s'è messo, primo, a scopare rappresenta la Legge, ma chi ha portato l'acqua e l'ha sparsa (sul pavimento) è il Vangelo..... Ciò ti mostra che la Legge, anzi che spazzar via il peccato dal cuore, lo resuscita, gli dà forza e lo accresce (doth revive, put strength into and increase...).... Al contrario il Vangelo... ecc. ecc. (1) ».

Giovanni Bunyan non conosce la purezza e l'eleganza dello stile, non ha alcuna pretensione letteraria; scrive per la gloria di Dio, non per vaghezza di fama. I suoi libri sono pieni di ripetizioni, di esuberanze e di ingenuità; i suoi eroi parlano ora un gergo rustico e pedestre, ora un linguaggio formato di elocuzioni bibliche e mistiche. E, tuttavia, involontariamente e inconsciamente, Bunyan si rivela spesso un artista efficace (*a consummate artist*, dice il Gosse), e un poeta ricco d'imaginazione e di vena. Leggete, nella *Grace abounding*, le visioni del mondo futuro e i terrori della morte, e, nel *Pilgrim's progress*, il dialogo tra il gigante Disperazione e sua moglie, mistress Diffidenza; ma leggete, sopra tutto, la descrizione dell'arrivo dei pellegrini nella terra celeste.

---

(1) « The interpreter took Christian by the hand, and led him into a very large parlour that was full of dust, because never swept... ecc. » (*ibid*).

Qui le estasi ispirate del credente e la grandezza semplice dello scrittore vi fanno dimenticare le astruserie allegoriche del soggetto e le negligenze della dizione.

Giovanni Bunyan è settario, quindi intollerante, e caccia all'inferno, senza misericordia, tutti quelli che deviano, anche per un momento, dalla strada retta. In ciò egli, il battista, è molto diverso da Fox, il quacchero.

Accanto, ma molto al disotto di Bunyan, nel genere narrativo e fantastico in prosa, troviamo Giacomo Howell (1594?-1666), viaggiatore intelligente e istruito, il quale oltre alle *Lettere* (Epistolae Hoelianae) e alla *Storia di Napoli* (History of Naples), scrisse un'allegoria sullo stato dell'Europa e, in ispecie, della Gran Bretagna. Le *Lettere* di Howell sono più interessanti della sua allegoria; esse racchiudono osservazioni storiche e politiche originali e dotte. L'allegoria di Howell ispirò forse a Giacomo Harrington (1611-1677) l'idea della sua *Oceana* (The Commonwealth of Oceana, London 1656, in-fol.), ove si tracciano le formule di governo di una repubblica ideale inglese. Questo lavoro è animato da sensi generosi e liberali, ma, letterariamente, ha poco o nessun valore. Bisogna rendere giustizia al Harrington, il quale, sebbene partigiano di Carlo I, seppe raccomandare schiettamente al suo paese un governo più perfetto della monarchia degli Stuarts.

Gli inglesi considerano il periodo della Repubblica e del Protettorato come uno dei più fiorenti per l'eloquenza sacra e la teologia. Ma è un fatto che moltissimi fra gli oratori puritani e non puritani comparsi sotto Carlo I, sotto il regime parlamentare e sotto Cromwell, rappresentano, in linea artistica, altrettante incognite. Ci limiteremo quindi a ricordare quei pochi moderati e quie-

ști i quali, in mezzo alle agitazioni politico-religiose e
le convulsioni delle sètte, predicarono la conciliazione.
iccardo Baxter, il presbiteriano, (1615-1691) fu il primo
a questi. Egli sognava una monarchia spirituale cir-
ondata da istituzioni rappresentative, in altri termini
ıa Chiesa parlamentare (1). Tale riforma non sorrideva
fatto nè a Carlo II, nè al suo fedele Jeffries, il Fou-
ıier-Tienville della Gran Bretagna; e però Baxter, ac-
ısato di ribellione, dovette comparire dinanzi ai tribu-
ıli negli ultimi anni della sua vita.

Il più illustre fra gli apostoli della tolleranza religiosa
indubbiamente, Geremia Taylor (1613-1667). Elemosi-
.ere di Carlo I e ministro della Chiesa stabilita, egli
ıppresentava meglio di ogni altro l'alleanza del Rina-
:imento con la Riforma. Era realista e anglicano con-
into, predicatore pieno di fuoco e di imaginazione. I
ıoi *Sermoni* (Sermons) nei quali, tuttavia, manca quello
ıe i pedanti chiamano il metodo, sono ammirati anche
ggi. Le sue opere capitali *Libertà di profetare o predi-
ıre* (Liberty of Prophecying) e *Regola ed Esercizio per
ıa santa morte* (The Rule and Exercise of Holy Dying)
orrono fra le mani di tutti i credenti del Regno Unito.
aylor è un genio e uno spirito retto e colto. La sua
ıorale è pura come il suo carattere. Nessuno più di lui
veva diritto di dire: « Il miglior sermone d'un predi-
ıtore è la sua vita ».

I critici inglesi non trovano nella loro lingua parole
əbastanza alte per tessere l'elogio di Geremia Taylor
ome uomo e come scrittore. Giorgio Rust, suo amico e
scepolo, dice di lui: « This great prelate (Taylor) had
ıe good humour of a gentleman, the eloquence of an

(1) Cfr. *Works*: *The Saint's Everlasting Rest* ed *A call to the Unconverted*, W,
me, London 1830.

orator, the fancy of a poet, the acuteness of a schoolman, the profoundness of a philosopher, the wisdom of a chancellor, the reason of an angel, and the piety of a saint. He had devotion enough for a cloister, learning enough for a university, and wit enough for a college of virtuosi (1) ».

Taylor trasportò sul pulpito e nella chiesa lo stile adorno e fiorito del teatro e della corte. Predicatore a San Paolo, ammirato dai contemporanei « per la sua bellezza giovanile, il suo aspetto simpatico » e la sua parola facile e splendida, protetto dall'arcivescovo Laud, avversato dai parlamentari, che lo imprigionarono due volte, liberato poi e colmato di onori dopo la Restaurazione, creato vescovo, membro del Consiglio privato e cancelliere dell' Università d'Irlanda, Geremia Taylor seppe, nella vita privata come nella vita ecclesiastica, nell'avversa come nella prospera fortuna, cattivarsi la stima e l'affetto di tutti quelli che ebbero con lui qualche dimestichezza. Ma Geremia Taylor non è solamente un teologo e un predicatore; egli è anche, e sopra tutto un poeta. Nessuna traduzione può rendere la efficacia grandiosa delle sue imagini, il colorito caldo e insieme delicato de' suoi epiteti, l'armonia musicale de' suoi periodi, il ritmo oratorio che solleva e abbassa la sua frase. Nella *Vita di Cristo* (Life of Christ), nella *Libertà di profetare*, nel *Holy Dying* e nel *Holy Living*, nei sermoni, nelle lettere, nei precetti, in tutte le opere dell' insigne uomo, troviamo pagine ricche di poesia schietta e virile le quali producono in noi una emozione intensa e pro-

---

(1) Questo grande prelato ha la piacevolezza garbata di un gentiluomo, l'eloquenza di un oratore, la fantasia di un poeta, l'acutezza di uno scolastico, la profondità di un filosofo, la saggezza di un cancelliere, il raziocinio di un angelo e la pietà di un santo. Egli possiede devozione bastante per un chiostro, scienza bastante per una università e spirito bastante per un collegio di virtuosi ».

fonda e ci ricordano la esuberanza magnifica dello Spenser e di Shakspeare. Quando discorre della vita umana e della morte, Geremia Taylor ci pone sotto gli occhi, intere e vive, le scene più celebri dell'*Amleto* e del *Come vi piace*. Qui le meravigliose riflessioni di Amleto, di Orazio e dei becchini, nell'atto del cimitero (V, sc. I.); più là il *To be or not to be* del malinconico principe danese (atto III, sc. I) e il disgusto acre del mondo di Jacques (*As you like it*, atto II, sc. VII).

« Tutte le successioni del tempo, scrive Taylor, tutti i cambiamenti della natura, tutte le varietà della luce e delle tenebre, le mille migliaia di accidenti e tutte le vicissitudini cui sono soggetti l'uomo e la creatura, ci predicano la nostra orazione funebre e ci esortano a guardare e a vedere come il Tempo — questo vecchio becchino — getta (sopra noi) le palate di terra e scava la fossa dentro la quale noi andremo a nascondere i nostri peccati e i nostri dolori e a deporre i nostri corpi come un seme che deve germogliare nel giorno magnifico o intollerabile dell'eternità (in a fair or an intolerable eternity).... Noi usciamo dal ventre di nostra madre per sentire il calore del sole. Dopo ciò dormiamo, ed entriamo in una specie di morte, e riposiamo in essa, indifferenti a tutte le metamorfosi dell' universo....... così indifferenti come se i nostri occhi fossero chiusi con l'argilla umida che piange nelle viscere della terra (as if our eyes were closed with the clay that weeps in the bowels of the earth). In capo a sette anni i nostri denti cadono e muoiono prima di noi; è il prologo della tragedia; e ad ogni sette anni si può ben scommettere che rappresenteremo la nostra ultima scena. Poco a poco la natura, il caso o il vizio vengono a prendersi il nostro corpo pezzo a pezzo, indebolendone una parte, inanimandone un' altra, per modo che noi gustiamo, antecipatamente, la tomba e le nostre proprie esequie, prima negli organi che furono i ministri del vizio, poi in quelli che ci servivano di decorazione.... I nostri capegli cadono; abbiglia-

mento funebre che annunzia la vicinanza della morte... Poi molti altri segni: i capegli grigi, i denti guasti, gli occhi torbidi, le articolazioni difficili, il respiro breve, le membra irrigidite, la pelle rugata, la memoria e l'appetito manchevoli..... La natura non ci ha dato che una messe all'anno, ma la morte ce ne dà due: l'autunno e la primavera mandano nei carnai (to the charnelhouses) truppe intere d'uomini e donne..... Quante madri incinte si son rallegrate della fecondità del lor ventre e si son piaciute all'idea di diventare un canale di benedizione per una famiglia! Ed ecco che la levatrice, prontamente, ha cucito nel sudario le loro teste e i loro piedi e le ha preparate per la sepoltura. La morte regna in tutte le parti del nostro anno (1) ».

Lanciato così tra l'incubo del presente e lo spavento della distruzione, l'uomo di Taylor non ha più che un mezzo di salute: il cielo. E verso il cielo, verso Dio, egli alza le sue suppliche, con una ampiezza sì solenne di parole che la preghiera diventa un meraviglioso inno poetico.

« Eterno Iddio, padre onnipotente di migliaia d'angeli, per la cui cura e provvidenza io sono risparmiato e colpito, confortato e assistito, umilmente ti prego di perdonare i peccati e le follie di questo dì, la debolezza de' miei servigi e la forza delle mie passioni e l'audacia delle mie parole e la vanità e la tristezza delle mie azioni..... Dammi l'impero sulle mie inclinazioni e un odio perfetto del peccato (and a perfect hatred of sin) e un amore di te che superi tutti i desiderî di questo mondo. Ti piaccia di preservarmi e di difendermi questa notte da ogni peccato, da ogni violenza del caso, dalla malizia degli spiriti delle tenebre. Vigila il mio

(1) « All the successions of time, all the changes in nature, all the varieties of light and darkness, the thousand thousands of accidents in the world, and every contingency to every man, and to every creature, doth preach our funeral sermon... ecc. ecc. » (*Holy dying*, ch. I, sec. I).

sonno e, assopito o desto, accettami per tuo servitore. Sii il primo e l'ultimo ne' miei pensieri, sii la guida e l'aiuto continuo di tutte le mie azioni. Preserva il mio corpo, perdona il peccato della mia anima e santifica il mio cuore. Possa io vivere sempre santamente e giustamente (let me always live holily and justly); e, quando morrò, ricevi l'anima mia! (1) ».

Se Baxter e Taylor rappresentano, per le loro opinioni filosofiche e metafisiche, la tolleranza religiosa, Fuller e Browne rappresentano addirittura il quietismo e l'eclettismo. Tommaso Fuller, cappellano di Carlo I (1608-1661), dopo aver fatta qualche prova nella poesia biblica, si diede al genere narrativo in prosa e scrisse la *Guerra santa* (Holy War) i *Grandi uomini dell' Inghilterra e del Wales* (The Worthies of England and Wales), opera popolarissima, il libro *Buoni pensieri in tempi cattivi* (Good Thoughts in Bad Times), la *Storia ecclesiastica della Bretagna* (Church history of Britain) e molti *Saggi* e *Sermoni* (Essays and Sermons). Coleridge e altri chiamano Fuller il Plutarco dell'Inghilterra, lode eccessiva e poco appropriata al genere di talento del Fuller, il quale, più che un grande biografo drammatico, è un geniale essayist che preludia versatilmente all' età delle « Riviste » e dei giornali.

Sir Tommaso Browne (1605-1682), naturalista, filosofo, medico e moralista, è quasi l'ultimo, in ordine di data, della generazione che ha prodotto Shakspeare e Taylor. Egli ha scritto, in prosa imaginosa ed energica, lavori paradossali ed eruditi, trattando tutti gli argomenti e

(1) « Eternal God, Almighty Father of thousand angels, by whose care and providence I am preserved and blessed, comforted and assisted, I humbly beg of thee to pardon the sins and follies of this day, the weakness of my services, and the strength of my passions... ». (*Golden grove*, Cfr. *Works*, Heber and Eden, London 1854, 10 vol. in-8).

CAPITOLO III.

VITA E OPERE MINORI DI MILTON

Nascita, famiglia e studi del poeta—Residenza a Cambridge; primi saggi poetici—Analisi e valore dei « Horton poems »—Viaggi di Milton nel continente; sue poesie latine e italiane—Ritorno in Inghilterra, opere politico-religiose e guerra all'Episcopato—I Powell, matrimonio di Milton; Mary Powell—Nozze disgraziate; opera di Milton sul divorzio—Inno all'amor coniugale; riconciliazione — L'*Areopagitica* Avvenimenti tragici—Il supplizio di Carlo I e le opere di Milton in difesa del popolo inglese—Milton segretario latino della Repubblica e del Protettore—Cecità del poeta—Le note del gabinetto di San Giacomo—Avvenimento di Carlo II, persecuzione e arresto del poeta—Milton in libertà; suo carattere inflessibile—Le figlie di Milton—Opere linguistiche e storiche del poeta—Analisi del *Sansone* e del *Paradiso Riconquistato*—Costumi di Milton—I libelli contro il poeta—I ritratti più autentici di Milton—Sciagure domestiche—Opinione erronea di Johnson sullo stato d'animo del poeta: Sansone e Milton - Ultimi momenti, morte e sepoltura di Milton.

L'autore del *Paradiso Perduto* nacque a Londra, Breadstreet, il 9 dicembre 1608. Shakspeare aveva allora quarantaquattro anni e stava lavorando intorno al *Coriolano*. Il padre di Milton era protestante e notaio (scrivener), amava le arti, specie la musica, e aveva composto un *in Domine* di quaranta parti e alcune arie che vennero conservate nella raccolta di Wilby. Sua moglie, Sara Caston, discendeva dall'antica famiglia dei Bradshaw. Era donna esemplare e caritatevolissima: Matre probatissima et elemosynis per viciniam potissimum nota *(Defensio Secunda)*. Il poeta ricevette una educazione domestica accurata e studiò umanità a San Paolo sotto la direzione di Alessandro Gill e del celebre Young. Sembra che il padre avesse intenzione di avviarlo alla carriera eccle-

siastica, per la quale, del resto, Milton si sentiva inclinato. « Ma, dice egli, giunto ad un'età matura e vedendo quale tirannia aveva invasa la Chiesa... credetti miglior partito scegliere un silenzio senza macchia, anzichè l'ufficio sacro della parola comprata e incominciata con la servitù e con lo spergiuro ». A diciasette anni Milton era a Cambridge, al « Collegio di Cristo », in qualità di pensionario *minor*, e sotto la sorveglianza di Guglielmo Chappel che fu poi vescovo di Cork e Ross in Irlanda. La bellezza del poeta lo fece sopranominare « la dama del Collegio di Cristo », *the lady of Christ's college,* omaggio che Milton ricorda con compiacenza in uno dei suoi discorsi di università. La leggenda, la quale ha creato una biografia di Milton che fece, per qualche tempo, dimenticare la biografia vera, ci descrive il giovane studente di Cambridge addormentato sui gradini del collegio: una donna italiana lo scorge, gli si avvicina, lo contempla e gli mette in mano questi versi del Guarini gettati, in fretta, con la matita, sopra un pezzo di carta:

Occhi, stelle mortali
Ministri de' miei mali;
Se chiusi mi uccidete,
Aperti che farete?

Al « Christ's college », ove rimase dal 1625 al 1632' Milton diede segni non dubbî della sua vocazione di poeta e di erudito, componendo versi latini originali e parafrasi dei salmi, in versi inglesi. I *magisters* e i *pupils* di Cambridge ammiravano molto i poemi di Donne che correvano ancora manoscritti; ma non sembra che Milton partecipasse esageratamente all'entusiasmo de' suoi professori e condiscepoli per le opere del decano di San

Paolo e, sopra tutto, non sembra che quelle opere esercitassero sul suo genio nessuna influenza. Ne' primi saggi poetici di Milton *(On the death of a fair Infant; Vacation Exercise)* non c'è, infatti, alcun indizio di imitazione o ispirazione donniana. La sua *Ode sulla Natività di Cristo* (Ode on the Morning of Christ's Nativity), che è del 1629, si risente piuttosto dello studio intellettuale di Shakspeare, di Spenser e di Giles e Phineas Fletcher. La *Nativity Ode* è ammirevole per la melodia del ritmo e per il colore. Si trova già in essa quella delicatezza squisita che è una delle qualità più insigni della poesia di Milton. Molte parti dell' ode e, specialmente, le stanze XIX e XXIV, producono nel lettore un effetto solenne e durevole.

L'evoluzione del genio di Milton continua a mostrarsi nei lavori che egli scrisse prima del suo viaggio in Italia (1638), si accentua nella *Passione* (The Passion), che arieggia pure la maniera dei Fletcher, e assume proporzioni rimarchevoli nel *Sonetto sul suo ventitreesimo genetliaco* (On his twenty-third Birthday), e nella *Musica solenne* (At a solemn music), la quale, dice il Gosse, produce in noi quelle stesse visioni celesti che ci schiudono dinanzi il *Paradiso* di Dante e gli affreschi dell'Angelico.

Ricevuto baccelliere nel 1628 e professore nel 1632, Milton lasciò Cambridge per spirito di indipendenza, rifiutando, come vedemmo, di entrare nel sacerdozio. Suo padre aveva fatta una discreta fortuna e s'era ritirato in una villa presso Colebrooke, nel Buckinghamshire. Il poeta lo raggiunse e, nella ridente solitudine campestre, moltiplicò, durante cinque anni, la sua lettura, già cospicua, estendendola alle opere ebraiche, greche, latine e moderne più illustri, e avvicendandola con qualche gita a Londra per acquistar libri e prender lezioni di matematiche, di scherma e di musica.

Nudrito di studî fortissimi, ricco di scienza, di memoria, di genio poetico e di forza di carattere, entusiasta della Bibbia, di Dante e del Petrarca (1), il futuro grande cantore di Satana si pose, man mano, al cimento con i soggetti più alti e più ardui della lirica, dell'epica, della mitologia, della storia, dell'arte della guerra, della controversia religiosa e politica, e dettò, ad intervalli più o meno lunghi, quelle opere inglesi, latine e italiane, in prosa e in versi, che gli diedero, dopo Shakspeare, il primo posto nell' ammirazione devota de' suoi concittadini.

Dal 1624 al 1638 Milton compose l'*Arcades*, il *Lycidas*, il *Comus*, l'*Allegro*, il *Pensieroso*, conosciuti anche sotto il nome di « Horton poems », e alcune elegie latine e silvane.

Nell' *Arcades* c' è tutta la magnificenza colorita della declamazione e la lentezza sapiente e voluta della melopèa. Nel *Lycidas* Milton profetizza, col maschio accento di Eschilo e dei poeti ebrei, la tragica morte dell' arcivescovo Laud e piange, arieggiando Properzio e Virgilio, il giovane Edoardo King annegatosi nel mar d' Irlanda. Egli chiama a raccolta tutta la flora dei campi e dei giardini: la margherita, il giacinto, il pallido gelsomino, la viola del pensiero, il garofano bianco, la rosa screziata, il caprifoglio; e li invita a stringersi intorno alla tomba dell'amico perduto, e dice all'amaranto « di versarvi tutta la sua bellezza » (all his beauty shred) e ai narcisi « di riempiere le loro coppe di lagrime » (to fill their cups with tears).

---

(1) « Above them all I preferred the two famous renowners of Beatrix and Laura, who never write but honour of them to whom they devote their verse, displaying sublime and pure thoughts without transgression ». (*Apology for Smectymnuus*).

Il *Comus* è tracciato sul modello delle *Masques* di Ben Jonson. Soggetto del poema: l'elogio della virtù; personaggi: pastori e esseri fantastici che, invece di parlare, cantano. Come nel *Sogno di una notte d'estate*, anche nel *Comus* si è trasportati fuori del mondo reale. Comus, il figlio sensuale di Circe, danza e scuote le torcie fra i bagordi e i clamori degli uomini cangiati in bruti. Una nobile donna, turbata dalle grida oscene che si alzano intorno a lei, ci fa udire, nella luce pallida del tramonto, le sue fervide invocazioni alla Speranza « dalle bianche mani », alla Fede « dagli sguardi puri » e alla Castità,— custodi misteriose e celesti che vegliano sulla sua vita e sul suo onore. Condotta a forza nel palazzo sontuoso di Comus, la dama resiste allo sciagurato che vuol oltraggiarla ed esclama: « Quando l'orgia—co' suoi sguardi impuri, le sue lubriche gesta e il suo linguaggio sboccato — lascia entrare l' infamia nel più profondo (del cuore) dell'uomo,—l'anima cadaverica si infetta per contagio—sepolta (com' è) nella carne e abbrutita, sin che perde interamente il carattere divino della sua prima essenza » (the divine property of her first being). Dinanzi all'attudine signorile e irata della donna Comus si arresta e, nel momento stesso, i fratelli della sua prigioniera, guidati dallo Spirito protettore, si gettano su di lui con la spada nuda. Egli fugge, portando seco la bacchetta magica; e la dama è liberata da Sabrina, la naiade benefica, che, seduta sotto la fredda onda di cristallo, annoda con trecce di giglio i ricci della sua capigliatura di ambra.

L' *Allegro* e il *Pensieroso* sono, come lo dice il titolo, un duplice inno alla gaiezza e alla malinconia. Milton personifica la gaiezza in una dea e descrive il corteggio simbolico che l' accompagna. L' inno alla malinconia è, su per giù, dettato sullo stesso piano. I versi son leggeri,

quasi diafani. Qui il languore, la mestizia etèrea; là una gioia sottile, vaporosa: il sorriso più presto che l'ilarità. In questo, come negli altri « poemi di Horton, » si rivela più intenso lo studio di Spenser, dello Shakspeare e, in piccola parte, l' influenza dello stile di G. B. Marini, che morì appunto mentre il poeta di Satana compieva i suoi studî a Cambridge. « Di certi italianismi di Milton, dice il Gosse, è un po' responsabile la voga del famoso Marino, autore dell'*Adone* (1) ». Il qual giudizio era stato espresso, prima del Gosse, anche dal Russell Lowell (2), nella sua monografia polemica intorno agli ottimi studî miltoniani del Masson.

L'uomo allegro di Milton gusta tutte le gioie poetiche dell'anima e dei sensi: il canto dell' allodola che saluta il mattino, la eco che ripete lo squillo del corno e il latrar della muta nel bosco, lo scintillio del sole che si leva glorioso sull'orizzonte, le note saltellanti della venditrice di latte che si desta con l'alba, le gaie feste rusticane del villaggio, il mormorio affaccendato (the busy hum) della folla agitantesi nelle città turrite, i sogni di azzurro che fan balenare dinanzi agli occhi dell' artista e del vate tutto un oceano di luce e di colori (L'*Allegro*). Ma ecco che, a un tratto, la lira del poeta lascia sfuggire suoni monotoni e tristi, ecco che l' inno ridente si cangia in estasi solenne e malinconica. Alla serena tranquillità della natura in festa subentrano le gravi visioni che richiamano l'uomo alla sua condizione e a' suoi doveri; le cupe vôlte claustrali, la monaca paurosa, avviluppata nella sua veste oscura (the pensive nun, all in a robe of darkest grain), dalle pieghe maestosamente

(1) *Modern English Literature*, cit.

(2) *The English Poets:* Milton, Heinemann and Balestier, Leipzig, 1891.

composte, lo spirito di Platone insegnante « quali mondi, quali vaste regioni posseggano l'anima immortale dopo che essa ha lasciata la sua casa di carne e l'involucro nel quale sta ». *(Il Pensieroso).*

Tutto pieno del rinascimento e della poesia erotica che, dall'Italia, mandava i suoi bagliori a traverso l'Europa, Milton uscì nel 1638 dal suo romitaggio laborioso di Horton e si recò prima a Parigi, ove il visconte di Scudamore, ambasciatore di Carlo I. lo presentò a Grozio, poi a Firenze, ove visitò Galileo, quasi cieco e prigioniero dell'Inquisizione, a Roma, ove strinse amicizia col Holstein e col Cardinale Barberini, e a Napoli ove conobbe il Manso, marchese di Villa, che lo ospitò e lo salutò col distico rinnovato di papa Gregorio:

Ut mens, forma, decor, facies, mos, si pietas sic,
Non Anglus, verum Hercle, Angelus ipse fores.

Milton ricambiò il saluto con la nota egloga:

Diis dilecte senex, te Jupiter aequus oportet
Nascentem, et miti lustrârit lumine Phoebus,
Atlantisque nepos; neque enim nisi carus ab ortu
Dis superis poterit magno favisse poetae (1).

A Roma l'autore del *Paradiso Perduto* udì cantare Leonora Baroni e le indirizzò questi versi latini:

Altera Torquatum cepit Leonora poetam,
Cujus ab insano cessit amore furens
Ah! miser ille tuo quanto felicius aevo
Perditus, et proper, Leonora, foret!

A Firenze, sotto la doppia fascinante impressione del-

(1) Il Tasso.

l'incantevole cielo e del dolce idioma, il terribile apologista di Cromwell e del regicidio, scherzando col gentil metro del Petrarca, compose alcuni sonetti in lingua italiana e giustificò il suo capriccio poètico dicendo:

> Canto, dal mio buon popol non inteso;
> E 'l bel Tamigi cangio col bell'Arno
> Amor lo volse......
> Seppi ch'amor cosa mai volse indarno.

A Bologna, a Ferrara, a Venezia, a Milano e nella Svizzera, il poeta raccolse memorie artistiche, impressioni di viaggio e nozioni di governo che gli furono giovevolissime per le sue future opere di letteratura e di controversia religiosa e politica.

Reduce in Inghilterra Milton non prese, sul principio, alcuna parte ai moti rivoluzionarî, del che Samuele Johnson lo rimprovera con questa nota maligna: « Che il nostro rispetto per Milton non ci impedisca di guardare con qualche ironia alle grandi promesse e all' attender corto di un uomo che ritorna in fretta nella patria perchè i suoi compagni lottano in favore della libertà e che, giunto sul teatro dell'azione, stempra il suo patriottismo in una scuola». Si sa, infatti, che per due anni di seguito, dopo il suo viaggio sul continente, Milton si occupò della educazione e della istruzione dei due figli di sua sorella Anna e di qualche altro giovanetto; si approfondì nelle lingue orientali e classiche, e le insegnò.

Nel 1640, all'epoca della convocazione del lungo Parlamento, Milton esordì nella polemica e difese la causa della libertà religiosa contro la Chiesa stabilita in alcune opere, tra le quali ricordiamo le *Ragioni del Governo della Chiesa contro l'Episcopato* (The Reasons of Church Government against Episcopacy), le *Riforme in*

argomento di disciplina ecclesiastica (Of Reformation touching Church discipline), il *Trattato sulla Prelatura episcopale* (A Treatise of Prelatical Episcopacy), la *Riforma in Inghilterra e le cause che l'hanno fin qua ritardata* (Of Reformation in England and the Causes that hitherto have hindered it) e l'*Apologia per Smectymnus* (Apology for Smectymnus). Da queste opere, piene di altere contumelie contro l'episcopato e i suoi difensori, c'è poco o nulla da cavare di notevole per i lettori moderni. Ricordiamo solo che nelle *Ragioni del governo della Chiesa* Milton annunzia il suo proposito di comporre un grande poema in inglese.

Nella sua VII elegia latina, scritta a dicianove anni, Milton narra: « Un giorno di maggio, in una passeggiata nei dintorni di Londra, incontrai una giovane di beltà straordinaria. Ne divenni appassionatamente innamorato; ma la perdetti subito di vista, nè mai più ho potuto sapere ove ella fosse e chi fosse. Giurai di non amar più». Se il poeta mantenne il suo giuramento bisogna dire che non amò nessuna delle sue tre mogli, perchè egli passò tre volte a matrimonio. La prima donna che ebbe l'onore immeritato di diventare la signora Milton si chiamava Maria Powell, ed era figlia di un Riccardo Powell, giudice di pace di Forest-Hill, presso Shotover nell'Oxfordshire. Non si sa con certezza se il primo matrimonio di Milton sia stato un matrimonio d'amore o di convenienza. E non si sa nemmeno se Maria Powell sia stata bella, o semplicemente passabile, o brutta. I biografi del poeta, da Th. Newton al Chateaubriand e al Keightley, si sono sempre cavati d' impaccio narrando una vecchia storiella, che potrebbe anche essere vera, ma che, in realtà, niente prova che non sia falsa. Essi hanno detto e ripetuto che Milton padre aveva prestato

a Powell padre cinquecento lire sterline, e che Powel padre, anzichè restituirle, come gli eran state date, in buona moneta inglese, preferì liberarsi del debito dando sua figlia Maria in isposa al figlio del suo creditore. Anche Davide Masson, uno dei biografi più recenti di Milton, lascia intendere, in una frase lanciata là a guisa di domanda (1), che il baratto delle 500 sterline con la giovane Maria non è, forse, da considerarsi una pura invenzione. Ma il Masson, verso il quale, non si può negarlo, la letteratura miltoniana ha grandissimi obblighi (2), trae spesso le sue congetture da presupposti arbitrari ed eccentrici. Parlando del fisico di Maria Powell egli dice, per esempio: « Non abbiamo di lei nessun ritratto e nessuna descrizione che si riferisca a' suoi lineamenti, ma, stando alla legge usuale delle affinità elettive dei contrasti (of opposites), Milton essendo stato bello noi non esitiamo a dichiarare che ella (Maria) era *dark-haired* (3) » Il lettore italiano che non sa l' inglese supporrà, senza dubbio, e senza troppa fatica, che « dark-haired » significhi « brutta ». E troverà, per conseguenza, assai strano che il Masson, dalla bellezza di Milton abbia potuto e voluto dedurre la bruttezza di Maria Powell. Ma la sorpresa del lettore medesimo diverrà addirittura sbalordimento quando noi gli avremo detto che « dark-haired » vuol dire semplicemente « dai capegli neri ». È dunque stabilito e provato che un marito bello come John Milton non può avere avuto che una moglie brutta come Mary

(1) « Did he (Milton) come seeking his L. 500, and did Mrs. Powell *heave a daughter at him?* (*The life of John Milton, narrated in connection with the Political Ecclesiastical and Literary History of his Time*, Macmillan and C. London and New York, 1871-1891.)

(2) Cfr., oltre alla *Life of Milton* cit *The Poetical Works of John Milton, edited with introduction, notes and Essay on Milton's English* by David Masson M.A.LLD Professor of Rethoric and English Literature in the University of Edinburgh, Macmillan and C., London 1874, 3 vol. in 8.

(3) *Life of Milton* cit.

Powell. Se Mary Powell fosse stata bella, John Milton avrebbe necessariamente dovuto essere brutto. Ed è anche stabilito e provato che le donne che non hanno i capegli biondi, o rossi, devono inesorabilmente essere brutte, anche e sopra tutto quando sono belle.

Le nozze di Milton con la figlia di Riccardo Powell avvennero nel 1643. Il matrimonio fu disgraziato. Dopo poche settimane Maria Powell lasciò in asso il poeta e ritornò nella casa paterna. Perchè? Non si sa. Milton scrisse lettere su lettere e mandò un messaggero in casa Powell. Le lettere rimasero senza risposta e il messaggero fu trattato male. Incompatibilità di opinioni politiche, dicono alcuni biografi. I Powell erano realisti e Milton era repubblicano. Incompatibilità di carattere, diciamo noi. I due coniugi s'erano urtati sino dal primo colloquio. Figuratevi una giovane sposa di mediocre intelligenza, di idee ristrette e volgari (mute and spiritless mate) a tu per tu con un uomo austero come Milton, tutto dedito ai suoi studî e ai suoi lavori. Il dotto cerca nella donna una collaboratrice e una ammiratrice assai più che una sposa. È facile quindi indovinare la delusione dell'una e il disgusto dell'altro.

Abbandonando il tetto coniugale Maria Powell aveva offeso il marito e scandalizzato il puritano. L'uno e l'altro se ne vendicarono; il marito ripudiando la moglie, il puritano cangiando una questione di suscettività personale in una questione di interesse civile e pubblicando il suo trattato sul divorzio.

Quest'opera (*The doctrine and discipline of Divorce, restored to the good of both sexes*) è divisa in due parti, s'apre con una bella apostrofe al Lungo Parlamento,svolge la tesi generale e non si ferma nè ad esaminare i singoli casi, nè a risolvere le questioni scabrose relative ai figli e alla successione. Più presto che opera di legislatore e

di sociologo, Milton fa qui opera di umanista. Egli parla, sopra tutto, per esperienza propria. L'adulterio spirituale, la infedeltà delle intelligenze antipatiche, la incompatibilità di carattere, lo spaventano più dell'adulterio corporale. Forse Maria Powell non l'ha tradito. È ben certo, a ogni modo, che l'ha annoiato ed offeso. Sotto l'incubo di quella noia e di quell' offesa egli chiede alla legge il mezzo di disfarsi di una moglie anche solo spiritualmente adultera. E lo chiede per sè come per tutti gli altri mariti turbati nella loro tranquillità domestica.

Che Milton, come la maggior parte degli uomini di studî e degli artisti, fosse nato più per la solitudine del gabinetto da lavoro che per la famiglia, si può affermare senza timore di ingannarsi. Ma si può anche affermare che egli aspirava tanto più ardentemente alle gioie del focolare casalingo quanto più gli riusciva impossibile di gustarle. La sua inclinazione, certo sbagliata, al matrimonio gli suggerì infatti di sposare, dopo la morte di Maria Powell, Caterina Woodcock di Hackney e, dopo la morte di questa, Elisabetta Minshul. Nel libro IV del *Paradiso Perduto*, troviamo poi un inno all'amor coniugale che fa piena fede dei caldi sentimenti del poeta intorno alle relazioni maritali e che incomincia: « Salute, amor coniugale, legge misteriosa, vera sorgente della posterità umana, sola proprietà nel Paradiso (sole propriety in Paradise), ove tutti gli altri beni sono in comune »! (v. 750-752).

Il ritorno di Maria Powell alla casa paterna, il rifiuto dei Powell di venire a una riconciliazione e, sopra tutto, la idea che Milton s'era fatta del divorzio, indussero il cantore di Eva a rivolgere gli sguardi e fors' anche il cuore verso un'altra donna, la giovane e avvenente figliuola del dottor Dawis, che egli si propose di sposare. Fu allora che Maria Powell ricordò di avere un marito,

e che la famiglia Powell, la quale andava diventando meno realista a misura che la causa del re diventava meno vittoriosa, mostrò con mille mezzi di desiderare un accomodamento. Milton s'era recato un giorno, o una sera, in casa d'uno de' suoi vicini, certo Blackborough. A un tratto la porta di una stanza si apre; Maria Powell, tutta in lagrime, si getta ai piedi del marito, confessa i suoi torti e Milton perdona alla peccatrice, come il suo Adamo perdonò ad Eva: « Ella finì piangendo: e il suo umile atteggiamento, nel quale rimase, immobile, sin ch' ebbe ottenuta la pace per il suo fallo conosciuto e deplorato (from fault acknowledged and deplored), eccitò la commiserazione di Adamo, la cui anima tosto s'intenerì per lei che era già la sua vita e la sua sola delizia (his life so late and sole delight) e che ora è prostrata nel dolore, a' suoi piedi. Creatura sì bella, che cerca la riconciliazione, il consiglio e il soccorso di colui che ha offeso! Come un uomo disarmato, Adamo perde tutta la sua collera e rialza la sposa ». (libro X, v. 937-946).

Dopo il trionfo dei parlamentari, Milton offrì un asilo alla famiglia di sua moglie. Todd ha trovato negli archivi pubblici alcune carte le quali attestano che il poeta prese possesso degli avanzi della fortuna di suo suocero, quando questi morì. La vedova di Riccardo Powell avrebbe, a quel che sembra, potuto reclamare la sua dote, ma non l'osò perchè, disse ella—o le fecero dire i biografi— « il signor Milton, che è un uomo duro e collerico si sarebbe vendicato su mia figlia, sua moglie, la quale, se io gli avessi intentato causa, sarebbe stata perduta (?)».

Nel 1644 Milton pubblicò la sua *Areopagitica*, la migliore opera che egli abbia scritto in prosa inglese, e che non è altro che una eloquente difesa della libertà di stampa contro gli abusi della censura. L' autore osserva che « uccidere un libro è uccidere la ragione, cioè

l'imagine di Dio nel sito medesimo ove essa dimora». Dopo aver notato che la censura «è inutile contro i cattivi libri, perchè non può impedire la loro circolazione», Milton scongiura i Comuni e i Lordi «a non indietreggiare nella via del progresso». (*A speech for the liberty of unlicens'd printing*).

Nel 1645 Milton raccolse i poemi latini e inglesi scritti in giovinezza: le sue canzoni furono musicate da Enrico Lawes, addetto alla cappella di Carlo I. Nello stesso anno morì il padre del poeta; i genitori di Maria Powell si separarono dalla figlia e dal genero e la casa di Milton, dice Philips, ritornò ancora una volta il tempio delle muse. Quando, nell'aprile 1647, Fairfax e Cromwell si impadronirono di Londra, Milton, per continuare tranquillamente i suoi studî, abbandonò la sua residenza di Berbicane e si ritirò in una casetta di High Holborne. Nel 1648 e 49 il poeta assistette ad avvenimenti tragicissimi: la sollevazione dell'esercito, il rapimento del re per opera di Joyce, l'oppressione militare del Parlamento la seconda guerra civile, la fuga e il nuovo arresto di Carlo, l' epurazione violenta delle Camere, il giudizio e la morte dello Stuart. Quale fosse l'attitudine di Milton durante questi avvenimenti non si sa con certezza, ma si può facilmente supporre leggendo le pagine violenti che egli scrisse contro i realisti e a favore dei parlamentari e del popolo, dopo l'esecuzione di Carlo I.

La funebre scena di Whitehall e la morte coraggiosa dello Stuart non commossero la fiera anima repubblicana di John Milton, il quale, nello *Stato dei re e dei magistrati* (Tenure of Kings and Magistrates), nell'*Iconoclasta* (Eikonoclastes), risposta all'*Eikon Basiliké* di Carlo I, nella *Difesa del popolo inglese* (Defensio pro populo anglicano), acre libello contro Saumaise, rivendicatore del diritto regale, e nella *Seconda difesa* (Defensio secunda), indirizzata

a Pietro du Moulin, canonico di Canterbury, mostrò e sfogò tutto il suo odio per la tirannia e tentò di giustificare, con argomenti più speciosi che umanitarî, la condotta di Cromwell e l'uccisione del re.

Questi scritti politici e polemici raccomandarono presto il loro autore all'attenzione dei capi del governo; ed egli fu chiamato agli affari e nominato segretario latino del Consiglio di Stato della repubblica. Quando la repubblica si cangiò in Protettorato, Milton divenne, naturalmente, segretario del Protettore. Nel 1657, o intorno a quell'epoca, il poeta, cui l'eccesso del lavoro aveva indebolita enormemente la vista, divenne cieco. Nondimeno continuò a recarsi al segretariato, a dettare la corrispondenza politica di Cromwell e del suo successore Riccardo, a tradurre in latino i trattati diplomatici con le potenze straniere (1) e a raccogliere e compiere i suoi ultimi lavori letterarî e poetici.

Le note del gabinetto di San Giacomo erano state scritte, prima di Milton, sempre in francese; Milton le compilò in latino e volle fare del latino la lingua diplomatica universale. Ma non vi riuscì. Tra i molti *Dispacci* che il poeta mandò all'estero per conto del suo governo, sono rimarchevoli le due lettere che egli scrisse a Luigi XIV e al cardinale Mazzarino (Whitehall, 5 settembre 1658), per annunziar loro, in nome del nuovo Protettore Riccardo, la morte di Oliviero Cromwell. In queste lettere Riccardo chiede a Luigi e al suo ministro la continuazione « dell'amicizia e dell'alleanza contratte dal padre » tra la Francia e l' Inghilterra.

Si sa che la dittatura di Riccardo Cromwell durò poco

---

(1) « Un certo Milton, cieco, occupato a tradurre in latino il trattato fra la Svezia e l'Inghilterra » (Whitlocke). Un ambasciatore si lagnava con Cromwell del ritardo di una risposta diplomatica. « Il segretario, gli rispose Cromwell, non l'ha ancora spedita, perchè, essendo cieco, lavora lentamente ».

più di sette mesi. Nell'aprile 1659 egli abdicò, lasciando lo Stato in mano dell'anarchia militare. Durante questa decomposizione sociale Milton vide la libertà dare addietro, e fece quel che fanno in simili occasioni gli uomini di studî; pubblicò un opuscolo intitolato: *Un mezzo pronto e facile di stabilire una società libera* (A ready and easy way to establish a free commonwealth). « Se noi ci arrestiamo, diceva egli, con antiveggenza di profeta, in quell'opuscolo, un re verrà che vorrà essere adorato come un semidio. Egli sarà circondato da uomini alteri, dissiperà in feste e in mascherate il danaro pubblico, renderà scioperata l'aristocrazia, trasformerà i Lordi in ciambellani, in scudieri, in grooms della guardaroba ». Il poeta leggeva chiaramente nell' avvenire. Il « re semidio » non tardò molto a sbarcare a Dower e a salire il trono col nome di Carlo II.

All'avvenimento del nuovo Stuart Milton si dimise dalla carica di segretario latino del Consiglio, abbandonò la sua residenza di Petty-France e si ritirò presso un amico a Bartholomew-Close, nelle vicinanze di West-Smithfield. S'incominciarono intanto le persecuzioni giudiziarie contro la *Difesa del popolo inglese* e l' *Iconoclasta*; e il 27 giugno 1660 il Parlamento ordinò l'arresto dell'autore di quelle opere. Da principio non si riuscì a trovarlo, ma pochi mesi dopo egli venne rimesso nelle mani di un sergente d'armi (Serjeant-at-Arms). Una nuova ordinanza del Parlamento, in data del 15 dicembre 1660, liberava il poeta dalla « custodia del Serjeant-at-Arms » e lo invitava a pagare « gli onorarî dovuti per la sua detenzione ». Contro l'eccessività di questi onorarî Milton ebbe il coraggio di ricorrere al Comitato dei privilegi.

Pare che Davenant e Morice si siano valsi della loro influenza presso il Parlamento e la corte per salvare Milton. Cunningham racconta invece che Milton finse di

essere morto e fece celebrare i suoi funerali, astuzia alla quale Carlo II avrebbe applaudito di gran cuore. Il carattere di Milton e le ricerche fatte a tale riguardo dai biografi più recenti e più scrupolosi non consentono di prestar fede a questo aneddoto. Milton fu certo dimenticato nella solitudine del suo gabinetto da lavoro; e a questa avventurata dimenticanza l'Inghilterra deve il suo solo grande poema epico. Sembra che, più tardi, lo oblio del re si cangiasse in tacito perdono, tanto che Milton avrebbe potuto rientrare agli affari. Ma, alla moglie che lo supplicava di accettare il suo antico posto di segretario del Consiglio, egli rispose: « Voi siete donna e volete avere equipaggi; io voglio morire onest'uomo». A quelli che lo rimproveravano di aver servito un tiranno (Cromwell), egli diceva: « Questo tiranno ci ha liberato dai re ». E affermava e giurava di non avere combattuto che per la causa di Dio e della patria. Un giorno, passeggiando nel parco di Saint-James, udì gridare a un tratto: «il re! il re! » « Ritiriamoci, disse egli alla sua guida; non ho mai amato i re ». Ma Carlo II, che lo avea scòrto, gli andò incontro esclamando: « Ecco, signore, come il cielo vi ha punito per aver cospirato contro mio padre. » — « Sire, rispose il poeta, se i mali che ci affliggono in questo mondo sono il castigo dei nostri falli, vostro padre deve essere stato ben colpevole! »

La stagione più propizia alle ispirazioni di Milton era il grave autunno, ma egli dice tuttavia in alcuni dei suoi versi che « gli pareva di rinascere nella primavera». Si credeva cercato, la notte, da una donna celeste. Aveva avuto da Maria Powell tre figliuole: una di esse, Deborah, gli leggeva Isaia in ebraico, Omero in greco e Ovidio in latino, senza comprendere nessuna di queste lingue. Il genio della pittura si è impadronito di questo aneddoto, che Johnson ha completamente sfatato. — Ci

son quadri che rappresentano il poeta in atto di ascoltare, in preda a un' estasi divina, la voce carezzevole della vaga lettrice. Ce ne sono altri che dipingono Milton gli occhi erranti nel vuoto, la mano tesa, pallido di ispirazione, dettante alle figlie i versi immortali del *Paradiso perduto*. Le giovanette, in veste bianca, raggianti di grazia e di idealità, raccolgono sull'arpa e nella carta le note armoniose del cieco vate.

Ahimè! La verità contrasta melanconicamente con questa soave leggenda. Le figlie del poeta adempievano al loro ufficio forzato di segretario con dispetto e disgusto. Egli le accusava di non essere per lui nè rispettose nè gentili (undutiful and unkind), di trascurarlo, d'ingannarlo, di complottare con la serva per vendergli i suoi libri, di trattarlo come un maniaco ed un estraneo. Si vuole che Maria, la secondogenita, esclamasse un giorno, udendo che egli passava a seconde nozze: « Questa non è una notizia; una vera notizia sarebbe quella della sua morte».

Parole enormi, crudeli, che aggiungono una pagina straziante — forse la più straziante! — al libro già triste della biografia di Milton.

Ci sono buone ragioni per credere che il poeta abbia incominciato a scrivere il *Paradiso perduto* prima della morte di Cromwell, e che nel 1663 abbia dato l'ultima mano al suo grande capolavoro. Ma la portentosa attività di Milton non si concentrò tutta, dal 1663 al 1674, nella sua opera capitale: egli scrisse anche, ad intervalli più o meno lunghi, il *Thesaurus Linguae Latinae*, la *Moscovia*, una *Storia d' Inghilterra*, la tragedia corale *Sansone* (Samson Agonistes) e il *Paradiso Riconquistato* (Paradise Regained).

I materiali del *Thesaurus*, raccolti in tre volumi in-folio, hanno servito molto agli editori del dizionario di

Cambridge del 1693. Nella *Moscovia* si legge una splendida descrizione del Kremlino. La *Storia d' Inghilterra*, divisa in sei libri, tratta dell'eptarchia, dello stato della società nella Gran Bretagna al momento in cui i Romani abbandonarono l' isola, delle cause che fecero cadere gli Anglo-sassoni sotto il giogo dei Normanni e delle origini favolose dei Bretoni. Essa si arresta alla battaglia di Hastings.

Sansone e il *Paradiso Riconquistato* furono pubblicati insieme nel 1671. Al primo di questi lavori Johnson rimprovera la mancanza d' azione. È evidente che Milton non ha voluto scrivere che una tragedia lirica, ispirata, in alcune parti, alla poesia biblica, in altre alla poesia greca. C' è, infatti, nel *Sansone*, del Geremia e dell' Eschilo. La preghiera di Dalila a Manoah, i conforti che gli ebrei della tribù di Dan rivolgono al prigioniero, e il coro che celebra la morte di Manoah, ricordano, qua e là, i migliori luoghi del celebre profeta di Anathoth, ma « il terribile grido di angoscia » che in mezzo ai clamori dell'orgia filistèa « squarcia con la sua eco il cielo » e il momento classico in cui Sansone, afferrando le due colonne che sostengono la vòlta dell' anfiteatro, fa crollare il tetto sopra la turba nemica, cangiano improvvisamente la lirica religiosa, che forma il substrato della tragedia, in dramma vivo e passionale.

Nel *Paradiso Riconquistato* Milton rappresenta la lotta tra la potenza dell' inferno e il figlio di Maria, ridotto alle semplici risorse dell' umanità. Il poema, diviso in quattro libri, non è, in sostanza, che una lunga conversazione tra Satana e Cristo, e non offre l' interesse drammatico del mirabile colloquio del *Paradiso Perduto* tra Eva e il serpente, perchè Cristo non cede e non può cedere. L' invocazione allo Spirito santo con cui si apre il I libro (v. 8 a 17), i discorsi dei discepoli di Gesù in-

torno all'assenza del Maestro (II libro, v. 1 a 104), e altri luoghi del III e IV libro sono pagine degne di un artista insigne, ma la esuberanza di scienza storica, geografica e metafisica che infiora il poema e cade su esso in pioggia fitta e continua, non può non renderne la lettura monotona, affaticante e fastidiosa. Nel *Paradiso Riconquistato*, specialmente nei tre ultimi libri, noi assistiamo a un vero e proprio combattimento fra eruditi. Cristo e Satana lottano di rettorica e di dialettica, a colpi di mitologia e di storia orientale, greca e romana. Un buon terzo del poema consiste in un indice alfabetico di nomi proprî di persona e di città, preceduti ciascuno da un aggettivo. Gli altri due terzi sono infarciti di scienza teologica. La poesia si affaccia luminosa, radiante, a ogni tratto, ma rimane come strozzata e incadaverita sotto il peso della nomenclatura storico-geografica che i due instancabili protagonisti si scaraventano e ci scaraventano addosso.

Il cantore di Satana diceva che il poeta dev' essere « un vero poema » *ought himself to be a true poem*, cioè un modello di tutte le cose migliori e più onorevoli. I ragguagli che si conoscono intorno alla vita domestica e alle abitudini di Milton non smentiscono queste parole. Egli era veramente un modello di attività e di semplicità. Si alzava alle quattro del mattino in estate, alle cinque in inverno; portava quasi sempre un abito di panno grigio, studiava fino a mezzodì, pranzava sobriamente, passeggiava con una guida e, durante la sera cantava, accompagnandosi sull'arpa. Amava appassionatamente la musica e il profumo dei fiori, che non poteva più vedere. Cenava con poche olive e un bicchier d'acqua, si coricava alle nove e componeva. Quando aveva fatto qualche verso suonava e lo dettava alla mo

o alle figlie. Nelle giornate di sole stava seduto alla
a della sua casa, sopra una panca.
ıl di fuori gli giungeva spesso la eco dei libelli onde
ıi nemici, specie i francesi, lo assalivano. Gli si scri-
. : « Parricida del tuo re; se, per clemenza di Carlo II,
:i sfuggito al supplizio, non sei perciò meno punito.
'ecchio, infermo, povero, privo degli occhi, ridotto
adagnarti il pane per vivere ». Gli si rimproverava
a povertà, la sua piccolezza, la sua bruttezza, la sua
ıccheria. Lo si bollava col verso di Virgilio:

nstrum horrendum, informe, ingens, cui lumen ademptum;

aveva cura di notare che la parola *ingens* era la
che non potesse applicarsi alla sua persona. Il leone
› aveva la debolezza di rispondere a quelle misera-
:ontumelie. Egli diceva che era povero perchè non
mai arricchito con la servilità, che non era nè
de nè piccolo, che nessuno l'aveva mai trovato de-
e o brutto, che, in gioventù, con la spada al fianco,
s'era mai lasciato imporre da alcuno, nemmeno dai
ırditi, ecc. ecc. *(Defensio autoris)*.
.e l'amicizia di Cromwell, la carica di segretario la-
del Consiglio, e la vendita delle opere politiche e
rarie non abbiano arricchito Milton è cosa più che
abile ed è, a ogni modo, accertato, dalla testimo-
za di quei libelli che gli rinfacciavano la « sua po-
ı ». Che il poeta non fosse estremamente piccolo, ma
.edia statura e che fosse coraggioso e addestrato nel-
delle armi, si può indurre dalle asserzioni quasi
ıimi de' suoi biografi (1). Che non fosse brutto o de-

Il Masson dice esplicitamente, desumendolo anche da alcuni passaggi del *Pa-Perduto* (libro I, v. 562-567 e 615-618) che « in the spring of 1642, or a few

forme lo dicono, oltrechè le leggende cui abbiamo accennato in principio di questo capitolo, i suoi ritratti. Noi ne abbiamo sotto gli occhi tre, crediamo i più autentici, i quali ci rappresentano Milton all'età di dieci, di ventuno e di sessantacinque anni. Il primo si trova nella *Life of Milton* di Davide Masson (Londra, 1859-80); il secondo nella *Miltons Leben* di U. Stern (Lipsia 1877-79); il terzo nella quarta edizione delle *Works of Milton* (1688) esistente al *British Museum* di Londra. Questi ritratti mostrano che se il poeta non aveva quella bellezza affascinante che alcuni scrittori, sulla fede della leggenda, gli attribuiscono, era però di fisonomia simpatica, intelligente, ardita, e che aveva occhi e capegli bellissimi. Nella vecchiaia, le rughe, salenti e discendenti da ogni parte, davano una espressione curiosa e caratteristica al suo volto. Non si scorge, dalla purezza del suo sguardo, che egli fosse divenuto cieco.

Le sciagure domestiche aggravarono lo stato fisico e la condizione sociale di Milton. Abbiamo già detto che egli si sposò tre volte. Maria Powell, la sua prima moglie, poco dopo essere rientrata sotto il tetto coniugale, morì di parto. E di parto morì anche la seconda moglie del poeta, Caterina Woodcock. La terza, Elisabetta Minshul, gli sopravvisse; e pare sia stata con lui meno cattiva ed egoista delle altre. Ma la pace non regnò mai completamente, in casa Milton. E la colpa non era, a quel che sembra, tutta delle donne. Il carattere del poeta aveva la stessa inflessibilità del suo genio. Johnson non s'ingannava certo quando diceva che Milton credeva la donna fatta solo per l'obbedienza e l'uomo per la ribellione.

Durante la vita del poeta, il *Paradiso Perduto* rimase

---

months before the breaking of the civil War he (Milton) was in the habit of spending a part of each day in military exercise somewhere not far from his house in Aldersgate-street». (*The Life of John Milton* cit.).

ıpolto in fondo alla bottega del libraio Symons. Johnson
.ce che Milton « vide il progresso silenzioso della sua
)era » e non se ne accorò perchè « avendo coscienza
:l proprio genio, aspettava, senza impazienze, le vicis-
tudini dell'opinione e l'imparzialità della generazione
entura ». Quanto ci sia di vero in queste parole del dot-
ır Johnson non staremo qui a indagare. Osserviamo tut-
ıvia che esse non solo non corrispondono ai fatti, ma
resuppongono in Milton una calma e una tranquillità
i spirito che il poeta, in mezzo alle sue sventure e agli
ısulti cui era fatto segno, non poteva, in alcun modo,
vere.

La cecità che egli sopportava, da principio, con ras-
egnazione e che, come scriveva nella *Defensio autoris*
in una lettera a Pietro Heimbach, « lo avvicinava più
più a Dio » dovette, negli ultimi anni della sua vita,
esargli così terribilmente da indurlo a vedere in chi lo
ircondava non già degli « ammiratori silenziosi », ma
egli indifferenti, dei denigratori e degli odiatori del suo
enio, del suo carattere e della sua persona. « L'attesa
aziente » di cui parla il dottor Johnson non era certo
n quel Giovanni Milton, vecchio, cieco e oppresso dalle
isgrazie, il quale, raffigurandosi in Sansone, esclamava:

« — Cieco in mezzo a' miei nemici! oh, ma ciò è peggio
.elle catene, della prigionia, della mendicità, della decrepi-
ezza!... Il più vile fra gli animali è superiore a me! Il verme
triscia, ma vede. Essere immerso nelle tenebre in mezzo alla
uce! O tenebre, tenebre, tenebre in pieni raggi meridiani!
Tenebre inesorabili, eclissi totale senza speranza alcuna di
uce! Se la luce è così necessaria alla vita, se essa è quasi
.a vita e se è vero che essa risiede nell'anima, perchè rin-
chiudere la vista nel tenero globo dell'occhio sì facile a spe-
gnersi?... Ah! se fosse stato altrimenti io non dovrei ora,

esule dalla luce, vivere nella terra della notte, esposto a tutti gli insulti della vita, prigioniero di nemici disumani (1)».

Poco prima della morte il poeta fu obbligato, dalle strettezze in cui versava, a vendere la sua biblioteca. Egli si avvicinava ormai alla sua fine. Lo curava il dottor Vright. I conoscenti che andavano a visitarlo lo trovavano coricato in un seggiolone a bracciuoli, vestito di nero, con la testa nuda, coi capegli argentati pioventi sulle spalle, con gli occhi neri da cieco brillanti sul pallore cinereo del volto.

Il 10 novembre 1674, a sessanta sei anni meno un mese, Milton cessò di vivere. Egli morì tranquillamente, dolcemente. Fu sepolto, presso il padre, nel coro della chiesa di Saint-Gilles e la sua famiglia si estinse nell'oscurità.

---

(1) *Samson Agonistes*.

CAPITOLO IV.

IL «PARADISO PERDUTO»

Il manoscritto del poema—Il contratto fra Milton e lo stampatore Symons; quietanze della vedova Milton La fama del *Paradiso Perduto*—Analisi e luoghi notevoli dei XII libri del poema—Il racconto biblico e le aggiunzioni miltoniane—Inferiorità de' due ultimi libri del poema—L'anacronismo e l'antropomorfismo del *Paradiso Perduto*—La monarchia celeste e la repubblica infernale—Eclettismo filosofico e religioso del poeta—Il primo amore dell'uomo – Milton nel poema; suo inno alla Luce eterna—Giudizi eccessivi del Chateaubriand e del Taine Carattere soggettivo del *Paradiso Perduto* e della *Divina Commedia*—La critica inglese, Dante e Milton.

Nel 1667 Milton pensò di pubblicare il suo grande capolavoro epico. Egli mostrò il manoscritto del poema, allora diviso solo in dieci libri, a un Ellwood, quacchero, a cui la letteratura inglese deve una *Storia sacra* e una *Davideide.* Il manoscritto del *Paradiso Perduto* non era di mano dell'autore. Non avendo il mezzo di pagare un copista, Milton l'aveva dettato, alternativamente, ad alcuni amici. Il censore governativo, certo dottor Tomkyns, rifiutò da principio *l' imprimatur* al poema, allegando il significato rivoluzionario di parecchi passaggi, specie del luogo in cui la gloria oscurata di Satana è paragonata « all'eclissi che impaura i re col terrore delle ribellioni ». I librai, intimiditi, non si affrettarono troppo ad acquistare il manoscritto di un autore che era così mal visto nelle sfere ufficiali e a corte. Ma, infine, uno di essi si fece coraggio e stipulò con Milton il noto contratto che

porta questo titolo: *Convenzione di Milton col sig. Symons per il « Paradiso Perduto »;* datato 27 aprile 1667 (1).

È detto in questa convenzione che Giovanni Milton, gentleman, cede a Samuele Symons, stampatore, in proprietà e per sempre, per la somma di 5 lire sterline, a lui, signor Milton, presentemente pagate, tutti gli esemplari, copie e manoscritti di un poema intitolato: *Paradiso Perduto*, ecc. ecc. Samuele Symons s'impegna, in considerazione (in consideration) dell'acquisto del *Paradiso Perduto*, a pagare un'altra somma di 5 lire sterline alla fine della prima impressione, quando avrà venduto 1300 esemplari dell'opera. Egli s' impegna inoltre a pagare a Giovanni Milton o a' suoi eredi, alla fine di una seconda edizione, dopo la vendita di altri 1300 esemplari, una terza somma di 5 lire sterline. A questo contratto, che è custodito preziosamente negli archivi di Londra, sono uniti i seguenti interessantissimi documenti:

1° Quietanza di data 24 aprile 1669 firmata Giovanni Milton, che attesta di aver ricevuto le seconde 5 lire sterline menzionate nel contratto;

2° Quietanza di data 21 dicembre 1680, firmata Elisabetta vedova Milton, che riconosce di aver ricevuto la somma di 8 lire sterline in cessione di tutti i suoi diritti sull'edizione in dodici libri del *Paradiso Perduto;*

3° Lettere patenti di Elisabetta Milton, in data 29 aprile 1681, con le quali ella rinuncia per sempre a ogni richiesta di danaro verso Samuele Symons e ad ogni qualsiasi reclamo che si potesse rivolgergli « dal principio del mondo sino al giorno di queste presenti: *from the beginning of the world unto the day of these presents.* » Le lettere terminano con le parole: « Fatte nel

(1) *Milton's agreement with Mr. Symons for « Paradise Lost » dated 27 april 1667.*

trentesimo terzo anno del regno del nostro sovrano signore Carlo, per la grazia di Dio re d' Inghilterra, di Scozia, d'Irlanda e di Francia e difensore della fede».

Così Milton ricevette dieci sterline per la cessione del *Paradiso Perduto;* e la sua vedova ne ricevette otto. Totale 18,—pari a circa 500 franchi.

È noto che il conte di Dorset, cercando alcuni libri, entrò un giorno nel negozio di Symons e mise per caso la mano sul *Paradiso Perduto.* Il libraio pregò umilmente Sua Signoria di leggerlo e di procurargli dei compratori. Il conte lo portò seco, lo lesse e lo fece passare a Dryden, che glielo rimandò con la seguente chiosa: « Quest' uomo ci eclissa noi e gli antichi ». Poco più tardi lo stesso Dryden scrisse, per un ritratto di Milton, la sestina rimasta celebre: « Tre poeti, in tre età distanti nacquero,—la Grecia, l'Italia e l'Inghilterra adornarono, —il primo in altezza di pensiero eccelse;—il secondo in maestà; in entrambe l'ultimo. — La forza della natura non potè andare più innanzi;—e, per formare il Terzo, essa riunì i primi due (1) ».

Nondimeno, la fama del capolavoro miltoniano si formò lentamente: nè il duca di Buckingham, nè il conte di Rochester, nè sir William Temple si occuparono mai del poeta di Eva e di Satana. Nel 1688, però, una impressione in-folio del *Paradiso Perduto,* pubblicata sotto gli auspici di lord Sommers, risvegliò l' attenzione e la

---

(1) « Three Poets in three distant Ages born,
Greece, Italy and England did adorn,
The First in loftiness of thought surpass'd;
The next in Majesty; in both the Last.
The force of Nature could no further go
To make a Third she join'd the former two ».
(*Under Milton 's portrait*).

curiosità del mondo letterario della capitale. Poco a poco le edizioni del poema si moltiplicarono; e quando Addison consacrò al *Paradiso Perduto* diciotto articoli del suo *Spectator* l'indifferenza del pubblico si cangiò in adorazione e Milton prese, nel culto degli inglesi, il suo posto vicino a Shakspeare.

Il *Paradiso Perduto* (Paradise Lost) è diviso in dodici libri. Esso esordisce con la esposizione del soggetto: la prima disobbedienza dell' uomo (Man's first disobedience) e la perdita dell' Eden. Il poeta ci trasporta subito in mezzo al chaos, ove Satana e le sue legioni furono precipitate dalla collera divina: il capo degli angeli ribelli rianima i compagni di infortunio e li incita alla vendetta. Si stabilisce d' intraprendere la conquista della terra e dell'uomo e Satana si mette all' opera (libro I):

«—Lo spazio, egli dice, può produrre nuovi mondi. A tal soggetto correva anzi voce, poco fa, nel Cielo, che l' Onnipotente avesse l'intenzione di creare e di por dentro (alla creazione) una razza che gli sguardi della sua preferenza avrebbe considerata come uguale ai figli del Cielo. Colà, non fosse altro per scoprire, faremo probabilmente la nostra prima irruzione: là o altrove, perchè questo pozzo infernale (this infernal pit) non riterrà giammai gli Spiriti Celesti in schiavitù (shall never hold Celestial Spirits in bondage) nè l' abisso li coprirà lungamente delle sue tenebre. Ma questi progetti devono essere maturati in consiglio plenario (full counsel). La pace è sparita perchè chi (di noi) potrebbe pensare alla sommissione? Guerra, dunque, guerra! O aperta, o nascosta, la guerra dev'essere deliberata (must be resolved) (1) ».

(1) « Space may produce new worlds; whereof so rise
There went a fame in Heav'n that heere long. . . » ecc.
(*Paradise Lost*, book I. v. 650-662).

Il Pandemonio, palazzo di Satana, si eleva dall'abisso; i Pari infernali (the Infernal Peers) vi seggono in consiglio. La discussione è animatissima: vi prendono parte Satana, Moloch, Belial, Mamnon e Belzebuth, il quale sostiene che tutti gli sforzi dei ribelli devono convergere alla scoperta e alla seduzione delle creature che abitano il mondo (libro II).

Dio ha la coscienza dei progetti dello spirito maligno; egli annunzia agli angeli la caduta e la redenzione dell' uomo e accetta il sacrifizio del Figlio a vantaggio di esso. Mentre egli parla, un profumo di ambrosia riempie tutto il cielo; e ne' benedetti spiriti eletti si diffonde un nuovo senso di gioia ineffabile (libro III).

«—I primi colpevoli, dice il Padre onnipotente, (alludendo a Satana e a' suoi compagni) caddero per autosuggestione; l'uomo cade ingannato dai primi colpevoli. L'uomo, a cagione di ciò, troverà grazia; gli altri nessuna. Così per la misericordia e la giustizia, nel cielo e nella terra, trionferà la mia gloria. — O mio padre, esclama il Figlio di Dio, misericordiosa fu la parola che chiuse la tua sentenza sovrana: l'uomo troverà grazia! Per questa parola il cielo e la terra faranno l'alto panegirico (shall high extol) di te, con innumerevoli concerti di inni e di canti sacri. . . Padre mio, la tua parola è pronunciata: l'uomo troverà grazia . . Eccomi dunque: io per lui; vita per vita io offro (me for him, life for life I offer); lascia cadere su me la tua collera, contami come uomo. Per amore di lui lascerò il tuo seno e mi spoglierò volontariamente di questa gloria che io divido con te: per lui morirò soddisfatto (well pleased). Che la morte scateni su me tutto il suo furore (all his rage); sotto il suo potere tenebroso io non rimarrò lungamente vinto. Tu mi hai conceduto di possedere la vita in me medesimo, per sempre; per te io vivo, quantunque ora ceda alla morte; io sono il suo diritto in tutto ciò che vi è di mortale in me. . . . . . — O figlio mio, discendendo alla natura umana, tu non me-

nomi nè degradi la tua (lessen or degrade thine own). Perchè tu hai, quantunque assiso sopra un trono, nella più alta beatitudine, uguale a Dio, godente della felicità divina, perchè tu hai tutto lasciato per salvare un mondo dall' intera perdizione (from utter loss); perchè il tuo merito, più ancora che il diritto di nascita, Figlio di Dio, ti ha reso più degno di essere quel Figlio; essendo tu buono molto più che tu non sia grande e possente, perchè l'amore abbonda in te più che la gloria, e la tua umiliazione innalzerà con te, verso questo trono, la umanità che vuoi redimere. Quì tu siederai incarnato (here shalt thou sit incarnate); qui regnerai Figlio di Dio e dell'uomo, stabilito dall'unzione Re universale (1)».

Satana, sotto forma d' angelo inferiore, si reca alle porte del Paradiso, poi tramutandosi in uccello, riposa su un albero del giardino incantatore. Gabriele lo discaccia nel momento in cui sta deliberando la seduzione del genere umano (libri III e IV).

Udite il poeta:

«—Ora la sera si avanzava tranquilla e il crepuscolo grigio aveva rivestito tutte le cose della sua grave livrea: il silenzio l'accompagnava, poichè gli animali e gli uccelli eransi ritirati - gli uni sul loro letto erboso, gli altri nel loro nido. Vegliava solo l'usignuolo che, tutta la notte, cantò il suo compianto amoroso. Il silenzio era rotto. Tosto il firmamento scintillò di zaffiri viventi. Espero, che conduceva l'esercito delle stelle, (the starry host) marciò splendido fra tutte, sin che la luna alzandosi nella sua maestà nebulosa, appariscente regina, svelò la sua luce di perla e gettò il suo manto d' ar-

---

(1) « The first sort by their own suggestion fell
Self-tempted, self depraved; Man falls deceived
By th 'other first: . . . » ecc.
(book III, v. 129-317).

gento sull'ombra (o'er the dark her silver mantle threw). E Adamo ad Eva: — Bella consorte, l' ora della notte e tutte le cose giacenti in riposo, invitano noi ad un riposo simile. Dio ha reso il lavoro e il riposo, come il giorno e la notte, alternativi per l' uomo; la rugiada del sonno che scende opportunamente con la sua dolce e letargica pesantezza, abbassa le nostre pupille. . . Secondo la volontà della natura la notte ci comanda di riposare (as Nature wills, Night bids us rest). A cui Eva, adorna di perfetta beltà: — Mio autore e sovrano tu comandi, io obbedisco; è questo il volere di Dio; Dio è la tua legge, tu sei la mia (God is thy law, thou mine). Non sapere di più è la gloria della donna e la sua scienza più felice. Discorrendo con te io dimentico il tempo. . . Dolce è il soffio del mattino, dolce l'alba col fascino degli augelli . . . aggradevole è il sole allorchè, in questo delizioso giardino, spiega i suoi primi raggi sull'erba. . . ; profumata è la terra fertile, piacevole l'avanzarsi della sera pacifica. . . ; splendida la notte silenziosa e questa luna sì bella e queste perle del cielo che formano la sua corte stellata; ma, nè il soffio del mattino, nè il sole che si alza da questo delizioso giardino, nè l'erba, nè il frutto. . ., nè la passeggiata ai raggi di luna o alla luce tremula della stella, hanno dolcezza senza di te (without thee is sweet) . . . . Parlavano così, le mani nelle mani, ed entravano nel loro beato frascheto (their blissful bow'er). Era un luogo scelto dal Piantatore sovrano (chosen by the Sov'reign Planter) quand'egli formò tutte le cose per l'uso dilettevole dell'uomo. La vòlta dello spesso ricovero era ombrosa e coperta di lauri e di mirti. . . Da un lato e dall'altro l'acanto; foglie odorifere innalzavano come una muraglia di verzura: l'iride, le rose, i gelsomini drizzavano i loro steli profumati e formavano un mosaico di fiori. . . Là, in un ridotto chiuso da ghirlande e dolci erbe odorifere, Eva abbellì per la prima volta il suo letto nuziale; e i cori celesti cantarono l' Epitalamio (and heav'nly choirs the hymenean sung). . . Entrarono gli sposi, tenendosi per mano, nell'angolo più riposto, e, senza durar fatica a spogliare le incomode vesti, si coricarono l' una presso l' altro. Adamo, io

credo, non volse le spalle alla sua bella Eva, nè Eva rifiutò ad Adamo i riti misteriosi dell'amor coniugale (1)».

Eva narra al suo sposo un sogno che la inquieta. Dio manda Raffaele ad Adamo per premunirlo contro gli agguati del demonio: l' arcangelo tesse la storia della rivolta e della disfatta degli spiriti maligni e racconta la creazione del mondo visibile. Dal canto suo Adamo fa al messaggero celeste il racconto delle sue impressioni durante i primi giorni che ha passati con Eva nell'Eden (libri V, VI, VII e VIII).

«—Quand'ero già fuor di speranza, dice Adamo a Raffaele, eccola, non molto lungi, quale la vidi nel mio sogno, adorna di tutto ciò che la terra e il cielo potevano prodigare per renderla amabile. Ella venne, condotta dal suo celeste, invisibile creatore, e guidata dalla sua voce. Ella non era ignorante della nuziale santità e dei riti del matrimonio; la grazia era in tutti i suoi passi; il cielo ne' suoi occhi; in ciascuna delle sue movenze la dignità e l'amore (Grace was in all her steps! Heav 'n in her eye—in ev 'ry gesture dignity and love). . . Vedo ora, esclamai, le ossa delle mie ossa, la carne della mia carne (vedo) me stesso dinanzi a me (myself before me). Donna è il nome suo, ed è estratto dall'uomo. Per tal ragione costui abbandonerà suo padre e sua madre e si attaccherà alla moglie (and to his wife adhere); e saranno una carne, un cuore, un'anima. La mia compagna m'intese e. . ., vedendomi, si volse. Io la seguì; ella conobbe quel che fosse onore. . . La trassi alla culla nuziale, mentr' ella arrossiva come il mattino (blushing like the morn). Tutto

(1) « Now came still ev 'ning on, and twilight grey
Had in her sober liv'ry all things clad;
Silence accompanied; for beast and bird,
They to their grassy couch, these to their nests,
Were slunk . . .» ecc.
(book IV, v. 598-743).

il cielo e le costellazioni fortunate versarono su quell'ora la loro influenza più scelta (their selectest influence): la terra e le sue colline fecero un segno di congratulazione; gli uccelli furono allegri, le fresche brezze, i venti leggeri mormorarono quell'unione nei boschi, e le loro ali svolazzanti gettarono sopra noi il balsamo dei lor profumi (1) ».

Satana giunge a penetrare di nuovo nel Paradiso ed entra nel corpo di un serpente. Sotto questa forma ha un colloquio con Eva e la persuade, a forza di lusinghe, a mangiare il frutto dell'albero proibito. Eva si affretta a recare uno di quei frutti ad Adamo, il quale, per tenerezza coniugale, si risolve a gustarlo. Primi effetti della disobbedienza: i due sposi si sentono accesi dal desiderio carnale del congiungimento e arrossiscono della loro nudità (libro IX). Trionfo di Satana ritornato allo inferno. Dio manda il Figlio ad annunziare il castigo ai primi uomini: pentimento di Adamo ed Eva per i quali il Figlio di Dio ha interceduto presso il Padre. Questi fa grazia ai colpevoli, a condizione che essi escano dal Paradiso e siano soggetti alle sofferenze e alla morte. L'arcangelo Michele, mandato per eseguire la sentenza divina, scopre ad Adamo la storia futura della razza umana sino alla redenzione e al trionfo finale della Chiesa. Adamo ed Eva, consolati dalle predizioni dell'arcangelo, abbandonano il Paradiso, ormai chiuso agli uomini e custodito dai cherubini (libri X, XI e XII).

«—Essi — i cherubini — discendevano, scivolanti meteore, sulla terra, al modo stesso che la nebbia serotina levatasi dal

---

(1) « When, out of hope, behold her! not far off;
Such as I saw her in my dream, adorn'd
With what all Earth or Heaven could bestow
To make her amiable. . . » ecc.
(book VIII, v. 481-517).

fiume scivola su la palude e invade rapidamente il suolo.... S'avanzavano di fronte: dinanzi ad essi la spada del Signore fiammeggiava, ardente come una cometa. Il calore torrido di quella spada e il suo vapore, come l'aria infocata della Libia, cominciava a disseccare il clima temperato del Paradiso, quando l'Angelo, affrettando i nostri esitanti parenti (our ling'ring parents), li prese per la mano, li condusse direttamente alla porta orientale, di là alla pianura sottoposta (to the subjected plain); e disparve. Essi guardarono dietro a sè e videro tutta la parte orientale del Paradiso, poco prima loro soggiorno beato, ondulata dalla torcia fiammeggiante; la porta era custodita da figure spaventevoli e da armi ardenti. Adamo ed Eva lasciaron cadere alcune lagrime naturali (some natural tears), che rasciugarono tosto. Il mondo intero era dinanzi ad essi perchè vi scegliessero il luogo del loro riposo: e la Provvidenza era lor guida. Con la mano nella mano (hand in hand), a passi incerti e lenti, essi presero, a traverso l'Eden, il loro cammino solitario (1) ».

Como si è visto da questa rapida analisi, Milton ha intessuta la trama del suo poema sul racconto biblico e vi ha aggiunti e allargati alcuni episodî atti a renderne vario il soggetto e a sostenerne l'interesse: le deliberazioni dei demonî, il consiglio tenuto da Satana, quello tra Dio e il Figliuolo, il dialogo di Satana con Eva, il dialogo di Eva col marito, la visione delle razze future, la redenzione, l'ascensione, ecc. ecc.

I commentarî sullo schema, la teologia, la poesia, le idee dogmatiche e le allusioni storiche e personali del *Paradiso Perduto* costituiscono una biblioteca copiosa. La turba romoreggiante dei critici e dei ricercatori ha

---

(1) « The Cherubin descended; on the ground
Gliding meteorous, as evening mist
Risen from a river over the marish glides. . . ».
(book XII, v. 628-649).

scoperto nel capolavoro di Milton una infinità di bellissime e nuovissime e peregrine cose, alcune notevoli per originalità e larghezza di vedute estetiche, altre puramente e semplicemente insignificanti e arbitrarie. Non è qui luogo di citare e tanto meno di discutere le opinioni portate dai contemporanei e dai posteri sulla concezione artistica e il valore poetico e linguistico del *Paradiso Perduto.* Ci basti ricordare che molti critici inglesi e stranieri giudicano i due ultimi libri del poema inferiori ai dieci primi e dicono che la « visione » dell'undecimo libro e il « racconto » del dodicesimo, cioè la storia del delitto di Caino, le scene del diluvio (lib. XI), la fondazione della Torre di Babele, la vocazione di Abramo, la venuta di Cristo, la sua incarnazione e la sua resurrezione (lib. XII), avrebbero potuto essere tolti senza danno e, anzi, con qualche vantaggio dell' opera. Senza danno forse, perchè la storia della razza umana posteriore alla perdita dell'Eden, rappresenta nel poema una serie di episodî staccati e, in parte, estranei al motivo dominante del *Paradiso Perduto.* Con qualche vantaggio non crediamo, perchè ne' due ultimi libri ci sono pagine potenti di materia religiosa, storica e, sopra tutto, umana, che reggono vittoriosamente al confronto delle insigni bellezze poetiche dei libri precedenti. Più giusto è l'appunto di quei critici che tacciano il *Paradiso Perduto* di anacronismo e di antropomorfismo. Tuttavia osserviamo che il carattere enciclopedico del poema, paragonabile, sotto questo punto di vista, all' *Iliade* e alla *Divina Commedia,* non poteva, in alcun modo, consentire a Milton di privarsi di tutte quelle risorse scientifiche e storiche che suppongono nell'autore la conoscenza di fenomeni e di avvenimenti posteriori. Limitandosi strettamente all' argomento biblico e facendo agire, in un mondo ancor vuoto, o semplicemente popolato di at-

tori sconosciuti e immateriali, i due soli esseri umani dell' Eden, Milton non avrebbe certo potuto infondere l'alito della vita e dare l'impronta della universalità alla sua meravigliosa epopèa. Detto questo non è possibile non riconoscere che Milton abusa un poco della sua erudizione e presta spesso a' suoi personaggi la scienza del suo tempo e le cognizioni proprie. La sua mitologia, la sua storia, la sua filosofia, la sua fisica, che giunge fino all'attrazione (dimostrata più tardi da Newton), la sua geografia, la sua teologia, la sua medicina e la sua strategia escono completamente dai limiti cronologici del poema e v'imprimono un carattere spiccato di modernità che rompe, a ogni tratto, l'illusione del luogo e del tempo nei quali Milton pone la scena e gli attori della sua opera. La politica contemporanea occupa anch' essa un posto cospicuo nella narrazione epica di Milton e tramuta alcuni canti del *Paradiso Perduto* in un commentario poetico delle idee repubblicane dell'autore. Nel Parlamento di Satana, diviso, come quello d'Inghilterra, in due Camere, i Comuni e i Pari, noi udiamo, qua e là, la parola biblicamente imaginosa e la eloquenza ispirata del lord Protettore e de' suoi avversarî: Abdiel, separandosi dagli angeli ribelli, si rivolge a Satana con le apostrofi medesime con cui sir Enrico Vane si indirizzava a Cromwell. C'è quì qualche cosa che, a prima vista, rimane inesplicabile: la repubblica infernale vuol distruggere la monarchia celeste e tuttavia Milton, la cui inclinazione è tutta repubblicana, dà sempre la ragione e la vittoria all' Eterno. Si può credere che il poeta, dominato dalle sue idee religiose, volesse, come gli indipendenti, una repubblica teocratica, aspirasse cioè alla libertà gerarchica sotto l' unica potenza del Cielo, del quale Oliviero Cromwell, capo degli uomini, sarebbe stato il luogotenente generale. E, forse, nel pensiero di Milton, Sa-

tana e i suoi angeli rappresentavano quegli orgogliosi presbiteriani che rifiutavano di sottoporsi ai « Santi », fazione alla quale il poeta apparteneva e della quale riconosceva Cromwell come capo, nel nome di Dio (1). Le idee religiose espresse da Milton nel *Paradiso Perduto*, e riassunte chiaramente e con molta competenza dal Chateaubriand *(Essai sur la littérature anglaise)*, sono mprontate a quell'ondeggiamento tra i varî sistemi che proprio della coscienza cristiana del secolo XVII. Nel-'esordio del poema egli si dichiara sociniano e nel corso li esso non parla mai dello Spirito Santo e della Triità e non dice che il Figlio è uguale al Padre. Il Figlio ion è generato nella eternità; il poeta pone anzi la sua reazione dopo quella degli angeli. Quando non ammette a creazione propriamente detta, ma suppone una maeria preesistente, coeterna con lo spirito, Milton è ariano. Tutte le teorie filosofiche conosciute dal poeta hanno contribuito più o meno a formare le sue credenze in argomento di religione. Nel *Paradiso Perduto* trovate infatti gli esemplari delle idee di Platone, l'armonia delle sfere di Pitagora, il materialismo di Epicuro e di Lucrezio, il fatalismo e il panteismo. Milton è fatalista quando fa dire all' angelo ribelle che « Satana nacque, da se stesso, nel cerchio fatale conducente l' ora della sua creazione ». È panteista, ma panteista in un senso tutto particolare, quando rappresenta il Cristo come un veicolo per mezzo del quale la materia, posta in contatto con la intelligenza, si spiritualizza. « Il Figlio, dice egli, si assorbirà nel seno del Padre col restante delle creature: Dio sarà tutto in tutto.

---

(1) « Cromwell, our chief of men, who through a cloud
Not for war only, but detractions rude,
Guided by faith and matchless fortitude,
To peace and truth thy glorious way hast plough'd .... » ecc.

Uno dei più audaci anacronismi del *Paradiso Perduto*, dopo quello della rappresentazione del primo amore dell'uomo — che Milton circonda di tutte le galanterie cavalleresche del maniero e di tutte le quiete dolcezze del *home* inglese — è, senza dubbio, la intromissione della personalità del poeta nel vasto deserto della creazione uscita appena dal chaos. Milton si presenta e sosta, nell' Eden, tra Adamo ed Eva, intuona con essi e per essi il canto di lode all'Eterno e unisce la sua voce imaginosa di vate all'accento tonante di Jehova e alla parola bestemmiatrice di Satana. La sciagura che l' ha privato del lume degli occhi gli ispira un inno daviddico alla luce « sacra figlia del cielo, raggio coeterno del Signore », luce che egli, quantunque cieco, può vedere e sentire. E poichè, per lui, « il giorno non ritorna, nè ritornano il dolce avvicendarsi del mattino e della sera e la vista del fiore della primavera, della rosa estiva, del gregge e della faccia divina della creatura »; e poichè « le nubi e le tenebre eterne lo circondano e le strade piacevoli all' uomo son tagliate a' suoi passi, e il libro del bel sapere non gli presenta che un bianco universale »; e poichè « le opere della natura sono per lui completamente cancellate », egli, nella solitudine enorme del mondo neonato, esclama: «—Brilla più intensa, o luce celeste! e penetra co' tuoi raggi tutte le facoltà del mio spirito, e accendi l' occhio dell' anima mia, e disperdi e spazza via tutte le nebbie, affinchè io possa vedere e narrare le cose che sono invisibili agli occhi dei mortali » (libro III, v. 51-55).

L'anacronismo e l'antropomorfismo del *Paradiso Perduto* sono giudicati diversamente dai due critici francesi che più hanno studiato la poesia di Milton: il Chateaubriand e il Taine. Il Chateaubriand, cattolico e rivendicatore

delle glorie del cristianesimo, trova nel capolavoro epico di Milton la più pura espressione del sentimento religioso. Il Taine, certo meno cattolico, e adattatore delle teorie spinosiane o panteistiche alla critica dell' arte, vi trova invece la rappresentazione storica, regionale e personale dei tempi e delle vicissitudini pubbliche e domestiche del poeta. I discorsi e i sorrisi che Eva rivolge ad Adamo sembrano al Taine quelli stessi che Maria Powell, o un'altra delle sue mogli, doveva rivolgere a Milton nei momenti di espansione coniugale. Di Adamo l'illustre critico dice che prima « di entrare nel paradiso terrestre, ha dovuto passare dall' Inghilterra per impararvi la *respectability* di cui fa pompa ». Insomma il primo nostro progenitore sembra a lui il modello « del vero capo di famiglia, elettore, deputato ai Comuni, antico studente di Oxford, puritano e whig », come l'Jehova gli sembra « un re grave e teologo sullo stampo di Giacomo I », il Figlio « un principe di Galles » e « l'insieme del cielo miltoniano un Whitehall ». (*Hist. de la litt. angl.* cit., vol. 2, lib. 2).

Non si può dare a questo giudizio satirico la importanza che meritano di solito le opinioni critiche dell' illustre scrittore, ma si deve pur riconoscere che l' ambiente contemporaneo ha esercitato molta influenza su alcune delle concezioni episodiche, e per avventura le più notevoli, del *Paradiso Perduto*. Bisogna togliere, quindi, tutto ciò che vi è di eccessivo nel feticismo del Chateaubriand e nel pessimismo umorista del Taine. Il capolavoro di Milton ha il peccato d' origine della soggettività, ma non cessa, per questo, di essere una delle più grandi e alte estrinsecazioni del genio poetico inglese. Che Cromwell, il puritanismo, la dinastia degli Stuarts, il divorzio e simili cose abbiano poco a che fare col paradiso terrestre e co' suoi personaggi oltranaturali

e antidiluviani, si capisce a prima vista. Ma si capisce anche come la vita pubblica e domestica di John Milton abbia dovuto necessariamente divenire parte sostanziale e integrale della sua ispirazione letteraria. Come la *Divina Commedia*, anche il *Paradiso Perduto* è pieno di confidenze storiche e autobiografiche. Il disgusto del mondo contemporaneo provato da Dante e da Milton si rispecchia nelle loro finzioni poetiche e imprime ad esse quel senso tutto personale di malinconia grandiosa che lascia vedere, a ogni tratto, l'imagine dell'uomo sotto a quella del poeta. Come Dante, anche Milton fu obbligato a ritirarsi dal movimento politico della sua epoca e a spegnersi in una solitudine augusta. Come Dante egli ha dovuto convincersi che, in tempi di convulsione civile e di schiavitù:

> . . . . un Marcel diventa
> Ogni villan che parteggiando viene;
> (*Purg.*, VI, 125-126)

come Dante ha dovuto provare:

> . . . . come sa di sale
> Lo pane altrui, e com'è duro calle
> Lo scendere e il salir per l'altrui scale
> (*Parad.*, XVII, 58-60).

La critica inglese moderna è concorde nel riconoscere la superiorità di Milton su tutti gli altri poeti nazionali— Shakspeare escluso. Le reticenze del dottor Johnson sono state battute in breccia dalle apologie dei Dryden e degli Addison e dai giudizî dei Hume, dei Burke, dei Macaulay, dei Russell Lowell, dei Gosse e dei Masson. La dimostrazione più onorevole del culto britannico per l'autore

l *Paradiso Perduto* è il confronto che gli inglesi isti-
.scono, con evidente compiacenza, tra lui e Dante.
ıme non ha epiteti che bastino per celebrare la gran-
zza di Milton; e, in alcuni luoghi della sua opera ca-
:ale, lo trova superiore a tutti i poeti dell'antichità e
l'Alighieri. *(History of England,* 1754). Burke dichiara
e Milton è « fra tutti i poeti, quello che meglio co-
›bbe il segreto di ingrandire le cose terribili e di porle
:lla loro vera luce ». *(Inquiry into the origin of the
ıblime and Beautiful,* 1757). Macaulay dice che Milton
elettrizza lo spirito per mezzo di conduttori (through
›nductors); che la sua poesia ha una influenza magica
agisce sulle menti come un incantesimo; che è impos-
bile concepire il meccanismo della lingua portato a un
rado di perfezione più squisita (brought to a more ex-
uisite degree of perfection) di quel che lo porta Milton ».
Essay on Milton, 1838). Il Russell Lowell afferma che
un'aureola di santità ha ricoperto fin qui la figura di
lilton e che la imagine che di lui si son fatta gli in-
:lesi (our image of him) vive assai lontana dalle volga-
ità della vita ». (*The English Poets,* 1891). Il Gosse trova
he « mentre Dante accentra l' interesse della grande
rilogia nel tempo presente, Milton è sostenuto nella sua
'isione da una stupenda azione sopranaturale che corre
efore and during the very dawn of humanity, anterior-
nente e durante la vera alba dell' umanità ». (*Modern
:nglish Literature,* 1898).

A noi pare che Milton non possa sostenere degna-
ıente il confronto con Dante che in alcuni pochi luoghi
:lle sue descrizioni infernali. E ci pare anche che questo
›nfronto, del quale tanto si piace la critica inglese, rim-
ccolisca singolarmente la figura di Milton. Il *Paradiso
:rduto* è, senza dubbio, un immortale poema; il chaos
ımenso « culla e tomba della natura » è un quadro

degno del pennello di Michelangelo; Satana è una c
zione gigantesca; il nono libro del poema esprime il s
timento religioso con una ampiezza addirittura grandi
la solennità dell'epopèa, la freschezza dell'idillio, la b
sovrana della donna peccatrice, la tinta vaporosa
l'Eden sono cantate, descritte e rappresentate con se
fine e squisito di arte,—ma da tutto questo al poter
surarsi trionfalmente col « Signor dell' altissimo cant
ci corre, e ci corre parecchio.

PARTE TERZA

IL PERIODO CLASSICO

CAPITOLO I.

GLI SCRITTORI DELLA RESTAURAZIONE

La corte di Carlo II—La reazione mondana—Le belle arti—Satire contro i puritani—Butler e il *Hudibras*—I *Diarî* di Evelyn e di Pepys – Carattere e opinioni letterarie di Pepys—I gran signori poeti : Il teatro sotto la Restaurazione—Avventure e opere di Rochester, di Buckingham, di Dorset, di Sedley e di Roscommon – La nuova arte drammatica e le compagnie reali — I raffazzonatori: Davenant (figlio adulterino di Shakspeare?), Crowne, Shadwell, Mrs Behn - I grandi attori: Betterton, Harris, Mrs. Sanderson—I poeti tragici: Otway — La *Venezia salvata;* il senatore Antonio e la cortigiana Aquilina - Altri lavori di Otway - L'*Orfanella*—La morte del poeta—Rowe—*Giovonna Shore* e la *Bella penitente* Natuniele Lee, sua pazzia, sue opere - I poeti comici: Avventure, carattere e opere di Wycherley—Sue imitazioni da Molière, da Racine e da Shakspeare — La *Moglie campagnuola*, l'*Uomo sincero*, l'*Amore in un bosco* - Personaggi di Wycherley: Dapperwitt, mistress Joyner, Horner, lady Flippant, Manly, copia sfigurata di Alceste—Etheredge, suoi lavori — Farquhar, caratteri notevoli delle sue commedie — Vanbrugh architetto e poeta: intento satirico dei suoi lavori (Il *Marito provocato*—La *Moglie provocata*—*Un viaggio a Londra*). Caratteri de' suoi personaggi: Sir John Brute, sir Tunbelly, Miss Hoyden—Congreve, sue avventure, sue commedie (Il *Vecchio celibe, Amore per amore*, la *Sposa in lutto*, la *Strada del Mondo*)—L'Inno all'*Armonia;* stile di Congreve — I personaggi delle sue commedie: lady Whisfort nella *Strada del mondo* e lady Plaint nell'*Uomo a due faccie*—I Cibber—Geremia Collier e l'« English Stage ».

Il 25 maggio 1660 Carlo II e i suoi due fratelli, il duca di York e il duca di Glocester, sbarcarono presso Dower ove il generale Monk li attendeva. Il re abbracciò e baciò il generale e lo fece salire nella sua carrozza chia-

mandolo «fratello mio» (my brother). Il 29 maggio, giorno anniversario della sua nascita, Carlo fece il suo ingresso solenne in Londra seguito dai membri delle due Camere, dai vescovi, dai cavalieri del Bagno e dagli aldermen. La folla si assiepava sul suo passaggio: le finestre, adorne di tappezzerie variopinte, erano gremite di spettatori che gettavano al principe corone e mazzi di fiori e salutavano il suo ritorno con grida di esultanza. L'Inghilterra grigia di Cromwell, tutta piena del raccoglimento dei templi e del fanatismo dei campi di battaglia, doveva cedere ormai il suo posto alla allegrezza spensierata, al sorriso motteggiante, al profumo aristocratico, alla prodigalità, al brio, al gusto fine del nuovo re e de' suoi cortigiani. I giorni di lunga quaresima imposti al popolo inglese dall'austerità del lord Protettore e dei capi militari cessavano a un tratto; e un respiro di sollievo partiva dai petti dei gentiluomini, delle dame, dei borghesi gaudenti e degli artisti. La fitta nebbia distesa sulla nazione dal dominio puritano si diradava e spariva nel turbinio rumoroso delle feste, dei banchetti, dei balli; e la rigida monotonia della chiesa e delle pareti domestiche si affogava nelle platee dei teatri, nei caffè, nei ritrovi pubblici, nelle ricche sale della nobiltà; nelle gallerie e nei giardini di Hampton-Court.

L'amore alle arti, sopito dal rigorismo mosaico e dalla severità di piombo del governo repubblicano e dittatoriale, rinasceva anch'esso poco a poco nell'animo degli inglesi e induceva i più ricchi e i più intelligenti tra essi a favorire ogni manifestazione esteriore del bello e a designare all'attenzione e all'ammirazione pubblica i capolavori dell'arte paesana e straniera, dalle opere architettoniche di Giovanni da Padova (1) e di Inigo

(1) Edificò Sommerset-House, residenza del conte di Sommerset ed eseguì in Inghilterra restauri notevoli.

nes (1) alle collezioni di statue e di quadri del conte
Arundel e del duca di Buckingham, dai dipinti di
ziano, del Correggio, di Giulio Romano, di Raffaello,
Guido e del Parmigiano, raccolti a Whitehall da Gia-
mo e Carlo Stuart, ai ritratti di Hans Holbein (2), di
eodoro Bernardi (3), dei discepoli inglesi di Rubens e
i Fleccio (4), dalle tappezzerie del Vroom (5) alle tele
William Dobson e Robert Walker, scolari di Van
yck, dalle incisioni del Geminus, del Llynd, del Paynes
del Hollar alle miniature di John Hoskins e di Samuel
oper, dai monumenti funebri dello Stone (6) alle carte
ografiche di Cristoforo Saxton e alle composizioni mu-
cali del Morley, di John Dowland, del Wilby, di John
enet e del padre di Milton.

Mentre la Restaurazione richiamava in onore tutto ciò
e i nemici della monarchia e del papismo avevano
andito dall'Inghilterra, gli scrittori non risparmiavano
la memoria di Cromwell e alla inflessibilità del puri-
nismo nessuna specie di vendetta e di oltraggio pub-
ico. Il re Giacomo aveva scritto dei puritani: « Sono
vera peste della Chiesa e del regno. Nessuna cosa li
ga; nè i giuramenti, nè le promesse; la loro bocca non
offerisce che menzogne ». (*Basilicon Doron*, p. II). Jonson
aveva bollati anche più aspramente e crudemente.

---

(1) Tra i suoi lavori più importanti si ricordano: la Torre gotica delle scuole di
ford, il disegno del nuovo palazzo di Whitehall, i restauri della cattedrale di San
olo, le costruzioni reali di Greenwich, Gunnersbury e Amesbury e la galleria di
mmerset-House.

(2) Ritratti di Enrico VIII, di Tommaso More e altri.

(3) Ritratti dei vescovi di Chichester, eseguiti per commissione del vescovo Sher-
rn.

(4) Ritratti di Elisabetta e di Maria Stuart.

(5) Celebre quella rappresentante la *Sconfitta della Invincibile Armada*, che ri-
se bruciata nell'incendio della Camera dei Lordi avvenuto nel 1834.

(6) È ammiratissima la statua di lady Elisabetta Russel nell'abazia di West-
inster.

«Non vi lasciate illudere dal loro contegno, egli diceva; non giudicateli dall'apparenza. Essi non sono migliori di noi. Hanno troppo orgoglio per essere buoni. Mettono la virtù nel loro abbigliamento disadorno e nei loro capegli rasi. Ma la loro coscienza è più larga dell'Oceano. *(Every man out of his humour)*.... Non fanno giuramenti perchè non vogliono mantenere la loro parola. *(Every man in his humour)*... Evitano, come un sacrilegio, di pronunciare la parola messa per esimersi dalla pratica del bene. Declamano contro la moda e fabbricano il lusso. Decretano l'ignoranza per asservire le anime. Proibiscono l'uso dei libri greci e latini per paura che si trovi in essi l'arme più micidiale contro le loro dottrine. Brucerebbero volentieri Platone, Aristotele, Demostene e Cicerone, come si proponevano di fare gli anabattisti di Munster». *(The Alchemist)*. Questi giudizî, a cui si possono aggiungere le arguzie non meno pepate di Browne e Cleveland, sono confetti e zuccherini a paragone del ritratto che fa del puritano Samuele Butler (1612-1680), l'autore della celebre satira *Sir Hudibras*. Butler scrisse il suo feroce libello durante le ultime guerre civili, ma, per ragioni di prudenza e di sicurezza personale, dovette tenerlo manoscritto sino alla Restaurazione. Il valore artistico del *Hudibras* è presso che nullo. Il Gosse lo chiama *a barbarous and ribald production of small literary value*. Ed è vero. Ma è vero anche che, nel momento in cui comparve e agli occhi della società per cui fu scritto, dovette sembrare nè più nè meno che un capolavoro. Esso ha tutti i difetti delle satire politiche e religiose: l'asperità, la ferocia partigiana, l'oltranza del ridicolo, il turpiloquio. È ben raro che questo genere di composizioni sopravviva agli uomini, agli avvenimenti e alle idee che l'hanno ispirato. La satira, opera di attualità, è per la sua natura medesima cosa accidentale ed effimera. Così il *Hudibras*.

Il puritano, dice Butler, è ipocrita, cupido, sanguinario, pedante, sensuale, nemico della bellezza, dell'ingegno e dell'eleganza. E tutte queste caratteristiche odiose egli compendia nell'eroe della sua satira. Hudibras, che appartiene alla sètta più acre dell'anglicanismo, la presbiteriana, è un tipo medio tra il Don Chisciotte e il Tartufo. Egli va di paese in paese e di avventura in avventura «colonnellando» (1) per la maggior gloria del Signore. Il suo Sancho Panza si chiama Ralph. Sono due corpi e un'anima, due teste e un pensiero. Durante i primi giorni del loro viaggio essi s'imbattono in alcuni contadini che assistono alla lotta di un orso contro i cani. Hudibras dà loro battaglia, li mette in fuga, e trattiene, come trofèo, un suonatore di flauto che ha una gamba di legno. I nemici, dispersi, si riuniscono, piombano a un tratto su Hudibras, lo vincono e lo fanno prigioniero insieme con Ralph. Una vedova di cui Hudibras è innamorato si reca a trovare il puritano nel suo carcere, ov'egli passa il tempo e ammazza la noia discutendo, in latino, di matematica e d'altro, con Ralph (2). La passione di Hudibras è una mescolanza di lussuria e d'ipocrisia. La sua Dulcinèa gl'impone, come penitenza d'amore, la flagellazione. Appena liberati, Hudibras e Ralph cercano, secondo la casistica puritana, il modo migliore di violare

---

(1) «Then did Sir Knight abandon dwelling
And out rode a colonelling »
(Butler's *Sir Hudibras*)

(2) «In Mathematics he was greater
Than Fycho Brahe or Erra Pater;
For he, by geometric scale,
Could take the size of pots of ale;
Resolve by sines and tangents straight
If bread or butter wanted weight;
And wisely tell what hour o'th' day
The clock does strike, by algebra ».
(*Ibid.*).

il giuramento, evitando la flagellazione senza commettere il peccato. La vedova, che è ricca, esita a sposare Hudibras e questi le intenta un buon processo, avendo cura, tuttavia, d'interrogare in proposito un astrologo. Perchè, dice Butler, il puritano che declama così vivamente contro la superstizione, è più superstizioso dei papisti. In politica l'eroe di Hudibras è una specie di Cromwell senza il genio. Egli s'inchina al Parlamento e al Protettore e non si farà pregar due volte ad inchinarsi alla Restaurazione. Egli ha ammazzato il re per amore di libertà e non tarderà ad ammazzare la libertà per amore di se stesso.

È facile imaginare con quanta espansione Carlo II e i realisti accogliessero l'opera di Butler, la quale, mettendo alla berlina i nemici più implacati della monarchia e imprimendo lo stigma della tristizia sul volto dei puritani, dava modo alla corte, ai seguaci del nuovo governo, alla nobiltà e alle classi agiate di far rivivere, in tutto il loro splendore mondano, i tempi lieti della « merry England » e di spegnere, in mezzo al tripudio, al lusso e ai bagordi, persino il ricordo della austerità religiosa e politica e della compostezza civile della Repubblica e del Protettorato.

Due scrittori d'ingegno, Giovanni Evelyn (1620-1706) e Samuele Pepys (1633-1703), si presero la cura di redigere, per uso delle generazioni posteriori, il diario degli avvenimenti più caratteristici e più piccanti, accaduti, in alto e in basso, nelle sfere di corte e nei circoli mondani, durante la signoria dissoluta di Carlo II. Il racconto che di quegli avvenimenti fa John Evelyn non si allontana quasi mai dalla solennità semplice dello stile letterario. Alcune pagine del suo *Diary*, e specialmente la descrizione del viaggio trionfale di Carlo II da Rochester a Londra, le considerazioni intorno allo stato

ılla società e della vita inglese sotto i due ultimi Stuarts la descrizione del terribile incendio che scoppiò a ondra nel 1665, sono saggi di prosa imaginosa ricca vivace. Qua e là il diarista si alza a censore degli ɔusi del governo e della corruzione e ha parole infoıte contro il costume del gioco « dominante in una ɔrte che dovrebbe essere un esempio di virtù al resto ella nazione », contro il Re che, « già avanti negli anni, fiancheggiato dalle sue concubine», contro le duchesse i Portsmouth, di Cleveland e di Mazzarino, contro Nell Gwyn, l' impudente commediante, e lady Castelıaine, la maledizione del paese ». John Evelyn è anche utore delle due operette didascaliche *Sylva* e *Terra*, che rattano, la prima, degli alberi delle foreste e del loro so, la seconda di agricoltura e giardinaggio. L' Evelyn considerato dal Gosse e da altri il più antico de' nuovi crittori inglesi (the oldest of the new english writers). ᴊa sua dizione è corretta e chiara e si risente dello tudio dei modelli francesi, singolarmente per la ricerca lella brevità e della grazia.

Il *Diary* di Samuele Pepys è scritto, invece, senza ılcuna pretesa di stile, con una franchezza, una vena e ın brio che gli dànno l' impronta più spiccata dell' imɔrovvisazione. Esso corre dalla Restaurazione sino al .669. A coloro che, al principio del nostro secolo, lo ɔresero in seria considerazione, e ne indovinarono la mportanza, esso apparve racchiuso in sei grossi volumi scritto in cifre, in una specie di caratteri stenografici ;horthand characters) di cui non fu difficile scoprire la hiave. Pepys era di umili natali e si trovava fra quegli ıglesi che, insieme alla flotta, andarono ad incontrare arlo II sino alle coste d' Olanda. Il governo regio lo ɔminò segretario dell' Ammiragliato, ufficio nel quale li si rese utilissimo per la sua puntualità, il suo zelo

e la sua attitudine all'osservazione. Di questa attitudine Samuele Pepys diede saggio confidando giorno per giorno alla carta la piccola storia della sua vita domestica e pubblica, e registrando, con fedeltà di cronista, tutto ciò che accadeva di notevole e di curioso in quel bel mondo che il suo grado e la benevolenza del duca di York e di sir Edoardo Montagu gli davano modo di frequentare. Del *Diario* di Pepys, ritrovato e decifrato, come dicemmo, solo al principio di questo secolo, vennero pubblicati alcuni estratti nel 1825 da lord Braybrooke. Nel 1848 si diede alle stampe l'intero giornale e le edizioni di esso si seguirono più o meno complete, sino a che, dal 1875 al 1879, il reverendo Mynors Bright, ritornando sul manoscritto, ne offrì una lezione quasi esatta che servì di guida alla edizione, ricca di note, di aggiunte e di correzioni, che si sta ora compiendo per cura di Henry B. Wheatley (1).

Samuele Pepys aveva più ingegno che cultura e più cultura che carattere. Dopo aver studiato a Huntingdon e a Cambridge, nei collegi di San Paolo, della Trinità e della Maddalena e aver sposato, giovanissimo, Elisabetta Saint-Michel, passò i primi anni della sua vita coniugale in grandi strettezze. Una nota del suo *Diario* del 25 febbraio 1667 dice: « Sono rimasto a lungo in letto oggi, parlando piacevolmente con mia moglie del periodo in cui ella era solita di accendere il fuoco per me e lavare i miei vestiti con le sue mani—poveretta! —nella nostra piccola camera presso lord Sandwich. Per il che io le debbo affezione e gratitudine eterna: nè du-

---

(1) *The Diary of Samuel Pepys*, transcribed from the shorthand manuscript by the rev. Mynors Bright, with Lord Braybrooke's Notes, edited with Additions by Henry B. Wheatley E. S. A., Bell and Sons. London 1897 (7 vol. in-8). Della vita e del *Diario* di Pepys si occupò con molta larghezza anche un egregio critico italiano; il signor Carlo Segrè. Cfr. *Profili storici e letterari*, Firenze, Successori Le Monnier, 1897.

bito che ella farebbe la stessa cosa di nuovo se Iddio ci riducesse un' altra volta a ciò ». La pieghevolezza e l'opportunismo di cui Pepys fece mostra nelle sue relazioni con gli alti funzionarî dello Stato e con la corte, la compiacenza con la quale egli parla della bellezza, dello spirito, delle grazie e, persino dei vizî delle cortigiane di Carlo II e singolarmente di lady Castelmaine, la Montespan di quel regno di crapula, (*Diary*, 21 marzo, 23 agosto, 20 ottobre 1662, 3 luglio 1663, 12 dicembre 1666), la franchezza con cui discorre di regali offerti ed accettati come compenso di favori poco meno che illeciti (*ibid.* 3 aprile 1663, 5 febbraio 1667), la taccagneria che lo induce a turbarsi per un boccale d'argento perduto, un vestito sciupato, dieci scellini non restituiti da un parente bisognoso (*ibid.* 24 luglio 1661, 10 febbraio 1663) e la vanità di uomo ricco di 75,000 lire l' anno che gli fa esclamare, tra un ricordo politico e una nota mondana del *Diario*: « Ho invitato a pranzo personaggi d'alta condizione e ho dato loro da mangiare, in piatti di argento, sei squisite pietanze che essi non han potuto a meno di lodare quanto meritavano » (*ibid.* 28 novembre 1686), tutte queste debolezze, queste acquiescenze e altre marachelle che, a cercarvi ben dentro, si troverebbero facilmente nella vita domestica e pubblica di Samuele Pepys, non mettono certo la sua figura in una luce molto chiara e simpatica. Sarebbe ingiusto, tuttavia, dire che egli fu un uomo malvagio e corrotto. Si mostrò anzi in parecchie occasioni buono e servizievole; e alcuni altri luoghi del *Diario* fan fede della mitezza dell' animo suo.

Le opinioni letterarie di Samuele Pepys contano poco e valgono ancora meno. Di arte in genere e di drammatica in ispecie, il nostro diarista non capiva un'acca. Chi vuole un saggio del suo criticismo senta quel che

egli dice dello Shakspeare: « *Romeo e Giulietta* è, in sè, la peggiore delle tragedie da me conosciuta (1 maggio 1662);—il *Sogno d'una notte d' estate* è la commedia più insipida e ridicola che mai abbia ascoltato (29 settembre 1662); — l'*Otello* è una cosa mediocre (20 agosto 1666) ». Samuele Pepys, incapace di qualsiasi ribellione, seguiva anche in letteratura la piega dei tempi. Dryden gli dava il la; ed egli suonava accompagnando il maestro.

I Rochester, i Buckingham, i Dorset, i Roscommon e i Sedley, ricordati nei *Diarî* di Evelyn e di Pepys, non erano solo gentiluomini libertini e malfattori cospicui. Essi erano anche poeti e drammaturghi, si piacevano della letteratura e scrivevano, singolarmente per il teatro. Le loro tragedie e le loro commedie, frivole e sature di cinismo, non lasciarono traccie molto profonde nella storia della drammatica inglese. Immorali nella vita pubblica e privata, i gran signori poeti lo furono anche nella vita artistica, nei libri e sulle scene.

Giovanni Wilmot, conte di Rochester (1647-1701) è addirittura un pazzo di genio. Giuocatore e dissoluto, egli sperpera il suo danaro e quello del re. Prima di sposare sua moglie, la rapisce. Per far pompa di scetticismo rifiuta di battersi in duello e si guadagna la nomèa di vile. Una sera entra, travestito, in casa di un avaro e gli ruba la moglie. L'avaro si appicca. Stanco di orgie, si mette a fare il ciarlatano, l' astrologo e il ballerino da corda. Egli discorre delle sue amanti come della peste, e ricambia le loro carezze con una manata di fango. Uditelo: « Quando (la donna) è giovane si prostituisce per diletto, quand' è vecchia ruffianeggia per sostentarsi (1) ». Le *Canzoni* e le *Ballate* (Songs and Ballades) di

---

(1) « When she is young she whores herself for sport
And when she's old, she bawds for her support ».

Rochester sono fredde, ma eleganti e corrette, le sue *Lettere* (Letters) si distinguono per lo stile quasi classico, il suo poemetto capriccioso *Sul Nulla* (On Nothing) e la sua satira *Sull' Uomo* (On Man) vengono citati anche oggi come modelli di eccentricità e di ribalderia.

Giorgio Villiers duca di Buckingham (1627-1688), avversario poetico di Davenant e di Dryden, compagno l'orgie di Rochester, uomo di Stato senza principî, amico ncostante, nemico irriconciliabile, inaugura il suo avvenimento al governo con un atto insigne di disonestà. Per procurare danaro all'erario egli defrauda mussulmanamente i creditori e mette il catenaccio alle casse dello Scacchiere. Come poeta Buckingham è meno che mediocre. Egli canta l' amore, ma lo canta senza dolcezza e, sopra tutto, senza franchezza. Ruba a man salva ai predecessori e ai contemporanei e non mette di suo che la nota oscena o schernitrice. Come scrittore teatrale si alza un po' dal comune, specie nel genere satirico. La sua parodia intitolata *La Prova* (The Rehearsal, 1671), alla quale forse non lavorò solo, è una composizione allegra e arguta. In questo lavoro è gettato il ridicolo sulla facilità con cui gli autori drammatici detronizzano e restaurano i re. Il pubblico, ridendo delle facezie di Buckingham, non si accorgeva di burlare se stesso. Quello che i poeti parodiati, gli Howard, i Davenant e i Dryden, facevano sulle scene con monarchi imaginarî, i cittadini dell'Od England avevano fatto, seriamente e gravemente, con gli Stuarts.

La satira di Carlo Sackville conte di Dorset (1637-1707) è anche più mordace e scurrile di quella di Buckingham. La sua *Ballata nautica* (Nautical Ballade), rimasta popolare, gli fruttò molti trionfi e lo pose sin prima linea tra i poeti della Restaurazione. Carlo Sedley (1639-1701), famoso rincorritore di donne, lasciò parecchie

(*Canzoni* Songs), la tragedia *Antony and Cleopatra*, cattiva imitazione di Shakspeare, e la commedia il *Giardino di Mulberry* (Mulberry-Garden), riduzione della *Scuola dei mariti* di Molière. L'irlandese Wentworth Dillon, conte di Roscommon (1634-1685) è superiore a Rochester, a Dorset e a Sedley, non solamente per i costumi e il carattere, ma anche per l'ingegno e il gusto estetico. Le sue *Odi* (Odes), eleganti e chiare, sono scritte con sentimento fine e squisito e con vigore. Del suo *Saggio sul verso tradotto* (An essay on translated verse) e della sua versione dell'*Arte poetica* di Orazio (Art of poetry), si parla anche oggi con molta lode.

La Repubblica e il puritanismo avevano dichiarato la guerra al teatro. Carlo II volle ridargli, se non lo splendore, almeno l'agiatezza che aveva goduto sotto i regni di Elisabetta e di Giacomo, e fondò, a tale scopo, la *Compagnia del re* (King's players), affidandone la direzione a Tommaso Killigrew. Suo fratello, il duca di York, ne assoldò un'altra, pure privilegiata, cui diede il nome di *Compagnia del duca* (Duke's players), e che venne posta sotto gli ordini di Davenant e del famoso attore Betterton. Stimolati dall'esempio reale, la corte e il bel mondo affluirono alle rappresentazioni e applaudirono al rinascimento della drammatica. Sgraziatamente il teatro della Restaurazione non aveva nulla a che fare col grande dramma nazionale di Shakspeare, di Marlowe e di Jonson. Il nuovo spettacolo parlava agli occhi, non al cervello e al cuore. Sotto decorazioni magnifiche si nascondeva un'arte fredda e compassata. Nessuna originalità di concetto, nessuna potenza di imaginativa: un cicallo continuo e pettegolo; il rodomonte al posto dell'eroe, il clown al posto dell'uomo di spirito: la licenza senza il brio, la scurrilità senza la vivacità. La coreografia e la

musica venivano in aiuto agli autori drammatici e tramutavano la commedia in vaudeville e il dramma in melodramma. Lo stile era generalmente affettato, reboante, vacuo. Uno scrittore paragonava il cuore « a una granata sul punto di esplodere », un altro chiamava le lagrime « il vino dell'amore ». Gli autori teatrali o ammodernavano, deturpandoli, i drammi di Shakspeare, di Marlowe, di Webster e di Ben Jonson, o imitavano gli imbrogli della commedia spagnuola. Dryden poneva la mano audace sulla *Tempesta* e sul *Troilo e Cressida*. Accomodare Shakspeare al gusto dell'epoca era diventata, a quel tempo, una specie di moda. Nahum Tate si prendeva il disturbo di coprire co' suoi cenci i nudi fidiaci di *Re Lear*.e di *Coriolano*, Shadwell rifaceva di pianta *Timone d'Atene* e Otway trasportava Romeo e Giulietta nella sua *Storia e caduta di C. Marius*. A questa raffazzonatura dei drammi shakspeariani va unita la leggenda, abbastanza curiosa, della quale abbiamo parlato nella biografia di Shakspeare (v. I, p. IV, cap. IV, pagina 395). William Davenant (1606-1668), figlio di un oste, pretendeva di dovere la vita al tragico di Stratford, presunto amante di sua madre. Perciò egli disponeva delle opere di Shakspeare come di cosa propria o legalmente ereditata. Nel 1656 Davenant invitò il pubblico di Londra « ad un trattenimento con declamazione e musica, secondo il costume degli antichi (to an entertainement by declamation and music, after the manner of the ancients) ». Lo spettacolo, tenuto a Rutland-House, nella City, non piacque. Davenant aprì allora il vecchio *cockpit* di Drury-lane e fece rappresentare colà la sua opera l'*Assedio di Rodi* (Siege of Rhodes), che ottenne il favore della corte e del popolo. È cotesto un lavoro melodrammatico, notevole soltanto per la eccentricità della sceneggiatura, la pompa della decorazione e la in-

verisimiglianza del soggetto e della condotta. Nel *Macbeth* di Shakspeare Davenant introdusse la musica e il ballo. Altre composizioni di questo autore sono un *Gondiberto* (Gondibert) e il *Fratello crudele* (The cruel Brother). Alla morte di Ben Jonson Davenant ebbe l' ufficio di poeta laureato, più come ricompensa del suo affetto alla causa realista che come attestato di considerazione per i suoi meriti, molto discutibili, di poeta e di direttore di teatro.

Giorgio Etheredge (1634-1693?) era quel che si dice un uomo di mondo. Ubbriacatosi un giorno, in un pranzo d'amici, inciampò in un gradino e cadde. Lo si rialzò morto. Le sue commedie, ricche di episodî e di caratteri, superano in brutalità quelle di Wycherley. *Sir Topling Flutter*, ove si pongono in satira «gli sciocchi francesi, eminenti per essere bene inguantati (1)», l'*Uomo alla moda* (The Man of mode) e la *Vendetta comica* (Comical revenge) sono lavori di polso e rivelano il gaudente d'ingegno.

Crowne, l'autore di *Sir Courtly Nice*, Shadwell (1640-1692) imitatore di Ben Jonson e mistress Afia Behn non valgono meglio di Davenant. In complesso le note dominanti del loro teatro, come di tutto il teatro comico della Restaurazione, sono la frivolezza, lo scetticismo e la scolacciatura. Essi s' ispirano ai costumi della corte e alla vita della taverna. I loro mariti, a imitazione del re Carlo II, accolgono nella medesima stanza, e sotto la medesima alcova, la moglie e le amanti: le loro donne sintetizzano tutta la corruttela di lady Castelmaine e di miss Stewart; i loro cavalieri passano il giorno allo specchio e ai piedi delle cortigiane e la notte al tavoliere e alla bettola. Come a Whitehall, anche nelle produzioni di Davenant, di Crowne e di Shadvell, gli intrighi

(1) «I was always eminent for being *bien ganté* » (Etheredge's *Sir Topling Flutter*.)

cedono agli intrighi e gli scandali agli scandali. Ovun-
e la leggerezza e l'orgia. Guanti profumati, astucci,
enze, unguenti: la somma di tutte le derrate postic-
dell'amore. Gli scrittori comici dànno lezione di
ortamento e di galanteria» ai cortigiani, ed Etheredge
ive: «Un cortigiano deve vestir bene, danzar bene,
tersi bene, aver talento per le lettere d'amore e saper
tare. Oltre a ciò deve essere discreto e non troppo
tante».

a nuova giovane scuola di attori fiorita sotto la Re-
urazione contava tra' suoi astri il Betterton, il Harris
nistress Sanderson, i quali contribuirono efficacemente
popolarità del dramma tragico e patetico e otten-
o trionfi segnalati nella interpretazione dei lavori
tway, di Rowe e di Nataniele Lee.

Tommaso Otway (1652-1685), figlio di un ministro di
npagna, fu autore, attore e soldato. Egli visse nell'or-
e nella miseria, e tuttavia seppe innalzarsi tra la
a degli scrittori drammatici. Il suo lavoro più note-
e è, senza dubbio, la *Venezia salvata* (Venice Preser-
l) tragedia nella quale è dipinta la lotta tra l'amore
l patriottismo. L'argomento della *Venezia salvata* è
metà storico. Si sa che verso il 1608 la repubblica
San Marco si trovò, a un tratto, in preda a un'agi-
ione singolare. Ogni notte il Consiglio dei X ordinava
iccagioni, eccidî, annegamenti nel celebre Canale degli
ani. Un po' più tardi il Senato decretava pubbliche
ghiere e ringraziamenti a Dio. Era stata scoperta
ndata a vuoto e sconfessata dal re di Spagna, la famosa
lace cospirazione del marchese di Bedamar contro
ezia. In mezzo a questo episodio politico si agitano
ersonaggi di Otway, in alcuni dei quali si sente il sof-
animatore del genio di Shakspeare e dei grandi
ti tragici del periodo di Elisabetta e di Giacomo.

Jaffier, Monimia, Belvedera, Priuli, sono caratteri artisticamente scolpiti e mossi. Nella rappresentazione delle debolezze umane nemmeno Otway sa tenere la misura: l'ambiente che lo circonda opera potentemente sul suo genio e gli fa concepire il vizio sotto le forme più turpi e più inverosimili. Il suo senatore Antonio della *Venezia salvata* sembra un Rochester, un Buckingham o un Carlo II rimbambiti. Egli va a trovare Aquilina, una prostituta di cui è pazzamente innamorato e che lo mena per il naso come uno stupido.

« — Nacky, Nacky, Nacky, eccomi qua piccola Nacky. Sono suonate le undici, ora tarda, in coscienza, per mettersi a letto. Nacky! Ho detto Nacky? Si Nacky, Aquilina, Lina, Quilina, Aquilina, Naquilina, Acky, Nacky, Nacky, la regina Nacky; su vieni in letto, piccola briccona..... Io son senatore.

— Buffone, volete dire.....

— Possibile, mio caro cuore, (may be so too, sweet-heart): ma ciò non guasta il senatore. Andiamo Nacky, Nacky..... Ah non vuoi sedere? Ebbene, guarda, io sono un toro.. un toro di Bazan, il toro dei tori, tutti i tori che vorrai (a bull, a Basan bull, the bull of bulls, or any bull). Mi alzo così, piego la fronte così, faccio broo, broo, faccio broo, broo. (I broo; I say, I broo, I broo, I broo). Eccomi ora tornato senatore e tuo amante, mia piccola Nacky. Ah! scorpione, scorpione, scorpione! sputami un po' in faccia (spit in my face). Nacky! sputami in faccia, te ne prego; poco, poco, poco come niente; sputa, sputa; sputa dunque quando te l'ordino, (spit, spit, spit, spit when you are bid, I say). Sputa subito, subito; sputa. E perchè non vuoi sputare?.. Allora farò il cane! (Then I'll be a dog).

— Un cane monsignore! (A dog my lord!)

— Si, un cane; e ti darò quest'altra borsa purchè tu mi consenta di fare il cane e mi tratti da cane... almeno per un momento (and use me like a dog a little).

— Ah mordete? A voi... pigliatevi queste pedate.

— Benone... pedate, pedate, ancora. Vedi sono sotto la tavola. Più forte, ancora più forte... bao, vao, vao, vao, bao!.. Per Dio, voglio morderti le polpe! (I'll have a snap at thy shins)... Bao... bao... bao!... Caspita, come tira forte! (Odd, she kicks bravely) (1).

In altri lavori di Otway *(Alcibiades, Don Carlos, Titus and Berenice, Cajus Marcius, Atheist)* assistiamo a scene anche più crude e repulsive. I Beaugard, i Jolly Humble, Davy Dunce delle sue commedie sono poi bricconi della peggior specie. E il loro fisico corrisponde perfettamente con le loro qualità morali. Il fiato di sir Dunce puzza «come l'assa fetida ('tis worse than assa foetida)», perchè il degno cavaliere trova «malsana la biancheria pulita, mangia continuamente dell'aglio e mastica tabacco (clean linen, he says, is unwholesome; he is continually eating of garlic and chewing tobacco)». Un altro personaggio di Otway — Polidoro — di fisonomia torva e aida — ama la pupilla di suo padre, tenta sedurla, invilia «i bruti (the beasts) che possono soddisfare i loro lesiderî e poi andarsene» e si propone «di imitarli alla prima occasione». Questo Polidoro è uno degli eroi del- l'*Orfanella* (The Orphan), dramma che è rimasto vivo sul teatro e che fa anche oggi le delizie del pubblico nglese. La eroina dell'*Orfanella* è la personificazione lella dolcezza molle e voluttuosa e suscita nell'anima come un senso acre di desiderio.

C'è qualche cosa di più triste delle peripezie dell'*Orfanella* e della catastrofe tragica della *Venezia salvata.*

---

(1) ANTONIO

«Nacky, Nacky, Nacky.... I'am come, little Nacky. Past eleven o' clock, a late our; time in all conscience to go to bed, Nacky. — Nacky did I say? Ay, Nacky quilina, lina, lina, quilina...» ecc.

(Otway's *Venice Preserved*)

Questo qualche cosa è la fine lagrimevole del loro autore. Si vede, un giorno, uscire da una soffitta di Tower Hill, ove s'era nascosto per sfuggir gli uscieri e la prigione dei debitori, un povero diavolo, dall'aspetto livido, magro, macilento, cadaverico, sordido, coperto di brandelli. Non avendo mangiato da quattro giorni, egli incontra alla porta di un coffee-house dei dintorni un gentleman al quale chiede uno scellino e che gli dà, invece, una ghinea. Otway entra da un fornaio, compera un pane da un soldo e si mette a divorarlo avidamente. Ma il primo boccone lo soffoca — ed egli muore, a trenta quattro anni.

Nicola Rowe (1673-1718), poeta laureato, autore di una versione di Lucano e di Ariosto e di liriche appena mediocri, scrisse alcune tragedie rettoriche e declamatorie tra le quali ricordiamo *Giovanna Shore* (Jane Shore) e la *Bella penitente* (The fair penitent) che ha fornito a Richardson i personaggi di Lovelace e di Clarissa Harlowe. *Giovanna Shore* è un dramma ingegnoso e ricco di effetti. Il « loyalism », cioè la devozione al sangue reale, tiene in esso il posto di quei grandi sentimenti che sono l'anima della tragedia.

Il miglior poeta drammatico del secolo XVII, dopo Otway, Nataniele Lee, (1655-1692) non ebbe sorte meno compassionevole di quella dell'autore della *Venezia salvata*. Divenuto pazzo per le sue abitudini d'intemperanza, fu rinchiuso per quattro anni a Bedlam; e la terribile malattia non lo abbandonò mai completamente. Le undici tragedie che egli scrisse nei brevi intervalli di lucidità si risentono della condizione patologica della sua mente. Ma i suoi primi lavori: *Mithridate*, le *Regine rivali* (Rival Queens), il *Theodosius* e, sopra tutto, *Junius Brutus*, contengono bellezze notevoli. Durante il suo soggiorno a Bedlam uno scrittorello che s'era recato a visitarlo, gli disse: « È molto facile scrivere come un pazzo. — No,

signore, rispose Lee, ma è facilissimo parlare come uno sciocco ».

La vita mondana della seconda metà del secolo XVII e della prima del XVIII creò in Inghilterra una commedia tutta speciale fatta di turpitudini e di eccentricità. Dell'arte di Shakspeare, di Jonson, di Fletcher e Beaumont, di Shirley, di Ford, nemmeno l'indizio. I nuovi commediografi si chiamano Wycherley, Etheredge, Vanbrugh, Farquhar, Colley Cibber, Congreve.

Guglielmo Wycherley (1640-1715), favorito di Carlo II, si affaticò inutilmente a imitare Molière e gli spagnuoli. Mandato in Francia durante la rivoluzione, egli tornò a Londra papista e parassita. La sua biografia è più originale del suo teatro. In Francia s'era fatto cattolico e in Inghilterra si rifece protestante. La duchessa di Cleveland lo vide un giorno a Saint James' park. Egli era un bell'uomo ed ella se ne innamorò. Si sa che la duchessa di Cleveland era l'amante di Carlo II e di tutti. La generosa dama aveva fatta la fortuna di più d'uno; e Wycherley sognò oro e onori. Non ottenendo che baci e carezze si stancò, prese moglie e sciupò salute e danaro nell'orgia e nel giuoco. Cacciato alla Fleet, prigione dei debitori, vi rimase sette anni. Giacomo II, dopo essersi una sera divertito molto alla rappresentazione di una sua commedia, lo fece uscire dal carcere e gli assegnò una pensione di duecento sterline. Per riconoscenza Wycherley si convertì nuovamente al cattolicismo. Invecchiato innanzi tempo e imbecillito dal vizio, il poeta si mise a piangere, come una donnicciuola, la sua beltà perduta. Egli era ormai senza denti e senza capegli: il vaiuolo gli aveva bucherate le guancie e la dissolutezza gli aveva indebolite le membra. Tremava come un ottuagenario e non camminava che a stento.

I suoi lavori teatrali son molti, e pochi fra essi veramente originali. Le scene migliori delle sue commedie sono tolte al teatro di Calderon, di Lope de Vega e di Molière. La *Moglie campagnuola* (The Country Wife) è ispirata a l'*Ecole des femmes*, l'*Uomo sincero* (The Plain Dealer) è una copia sbiadita di Tartufo; la Fidelia è la Viola di Shakspeare, la vedova Blackaere è la contessa dei *Plaideurs* di Racine. Wycherley non rivela la sua personalità letteraria che nelle scene scandalose e nei caratteri immondi. I suoi Dapperwitt e le sue mistress Joyner vendono al primo libertino che capita loro dinanzi le amanti e le figliuole, di cui vantano le bellezze visibili e nascoste con un lusso addirittura ributtante di particolari. Nella *Moglie campagnuola* il gentiluomo Horner, reduce dalla Francia, fa spargere la voce che una malattia l'ha colpito nelle parti genitali e che, per conseguenza, non è più in grado di far torti ai mariti. Le donne della commedia discutono con tutta libertà intorno all' impotenza virile e si propongono di accertarsi, coi loro proprî occhi, del vero stato fisico di Horner. Nell'*Amore in un bosco* (Love in a wood), Dapperwitt, offrendo la sua Lucy al miglior compratore, gli dice: « — Lasciatele il tempo di mettersi la mosca sotto l'occhio sinistro (the patch under the left eye) e di correggersi il fiato con un po' di scorza di limone (and warrant her breath with some lemon peel) (1)».

Nella stessa commedia lady Flippant corre le strade in cerca di avventure e, non trovando nessuno che le dia ascolto, esclama: « — Disgraziata donna che sono! ho lasciato il gregge apposta per mettermi i cani alle calcagna, e nemmeno uno straccio di vagabondo ubbriaco (drunken scourer) vuol saperne di me. Le mendicanti

---

(1) *Love in a wood*, atto III, scena III.

ciose e le raccoglitrici di ceneri (the rag-women and
ler-women) hanno miglior sorte (atto IV) ». Nell'*Uomo*
ero, la più popolare delle commedie di Wycherley,
rotagonista Manly, un Alceste sfigurato, è quanto di
villano e di più facchinesco si possa imaginare; alla
antropia e alla franchezza rude del personaggio mo-
iano lo scrittore inglese sostituisce, forse senza avve-
sene, la ribalderia più sfacciata del linguaggio e del
to. « — Milord, dice Manly a un signore che lo avvi-
ı, gli individui della vostra specie sono come le pro-
ıte e i malfattori ». Poi, quando il povero diavolo,
o trasecolato, si accosta per susurrargli qualche cosa
orecchio : « Milord, gli grida egli, abbaiando come un
stino, ciò che mi andate dicendo lo sapevo già : avete
iato puzzolente (you have a stinking breath). Eccovi
segreto in cambio del vostro *(Plain Dealer)* ». Contro
via, la cortigiana che l'ha rovinato, e che lo respinge,
esclama : « — Il suo amore! — l'amore di una pro-
ıta, di una strega ! (a whore's, a witch's love!)...
! Ah ! non è vero che essa bacia molto bene ? Io mi
ravo che le sue labbra... Ma non devo più pensarci
sue labbra !... E nondimeno esse sono così belle che
rei baciarle ancora, incollarmi ad esse, poi strapparle
miei denti (then tear off with my teeth), masticarle
oi sputarle in faccia al suo cornuto (and spit them
› her cuckhold's face *ibid*) ». Ed ecco in qual modo
liam Wycherley s'imagina di imitare Molière !
iorgio Farquhar (1678-1707), figlio di un povero clergy-
ı irlandese, si fece attore, poi soldato, poi dramma-
go. I suoi primi lavori, imitati da Molière, gli valsero
ndi trionfi. Essi non mancano di vivacità e di spon-
eità. Citiamo, fra i più noti, lo *Stratagemma dei belli*
e Beaux Stratagem) e l'*Ufficiale reclutatore* (The Re-
iting Officer) nei quali il dialogo corre liscio e disin-

volto e gli intrighi si succedono con una certa regolarità. Dei caratteri comici di Farquhar sono degni di menzione lo squire Sullen, il cappellano Foigard e Wildair.

Giovanni Vanbrugh (1664-1726) fu architetto prima di esser poeta. Blenheim-Palace, costruito a spese del governo per il duca di Marlborough, fu disegnato da lui ed è una splendida e fine opera. Vanbrugh si distingue tra i suoi contemporanei per una certa naturalezza di linguaggio e per la ricca fantasia. Egli non isdegna di rappresentare e di onorare, quando gliene capita il destro, la semplicità e la virtù: la sua Armanda è, per esempio, il primo omaggio reso dagli scrittori della Restaurazione alla castità femminina. Tra i suoi lavori più noti ricordiamo il *Marito provocato* (The Provoked Husband), la *Moglie provocata* (The Provoked Wife) e *Un viaggio a Londra* (A Journey to London). In queste commedie i caratteri più rilevanti sono tagliati sullo stampo di quelli di Wycherley e di Etheredge, ma si scorge in essi un intento di satira che spiega in parte la loro anormalità. Nella *Moglie provocata* Vanbrugh dipinge uno di quegli uomini brutali che, con le loro maniere libere, i loro costumi corrotti e il loro linguaggio da trivio, tolgono alla vita famigliare persino la parvenza della onestà e divengono gli spauracchi della moglie e dei figli. L'eroe di Vanbrugh, sir John Brute, « si precipita, la sera, nella stanza di sua moglie, traballando come i passeggieri colpiti dal male di mare durante una tempesta (like sick passengers in a storm), entra brutalmente nel letto, coi piedi freddi come il ghiaccio, con l'alito caldo come una fornace, con le mani e la faccia grasse come il suo berretto notturno di flanella (his hands and his face as greasy as his flannel night-cap), rovescia i materassi, rialza le lenzuola al disopra delle sue spalle e russa. O matrimonio! (O matrimony!).» Si chiede a John Brute perchè s'è ammogliato. Egli risponde:

« — Mi sono ammogliato perchè avevo la voglia di coricarmi con lei, e lei non mi lasciava fare (I had a mind to lie with her, and she would not let me!) — Al diavolo voi e la morale! al diavolo le guardie! Al diavolo il constabile!... Sono inglese, quindi uomo libero, e lasciatemi un po' stare con mia moglie e con la vostra amante: io le mando al diavolo di cuore tutte e due e tutte le gambe che trascinano una sottana, eccetto quattro generose p........ (four generous whores) e Betty Sands in prima linea (at the head of them) che s'ubbriacano con lord Ruke e con me cinque volte la settimana ».

Di ritorno dalla bettola, ov'egli ha sostenuto una partita di boxes con dei facchini e delle guardie, col volto imbrattato di sangue e di fango, afferra la moglie e l'abbraccia a forza gridandole:

« — Ah! vedo che vi faccio schifo. È appunto per questo che voglio che m'abbracciate. Benone! ora che siete sudicia come me, possiamo andare a fare i porci insieme » (*The provoked wife*).

Questo il marito. Il padre, sir Tunbelly, gentiluomo campagnuolo, si mette in festa per ricevere lo sposo di sua figlia, miss Hoyden, e gli dice, alla presenza di tutti:

« — Ah! povera figlia mia, come farà la ritrosa la notte delle nozze! Perchè, con rispetto parlando, ella non riconoscerebbe un uomo da una donna, se non per la barba e i calzoni!... Eccola, eccola qua; pigliatela, tastatela; ve la garantisco: ella produrrà come un coniglio addomesticato (touch and take, I'll warrant her; she'll breed like a tame rabbit)».

Miss Hoyden è, dal canto suo, della stessa pasta del padre. Messa tra due fidanzati, non sa chi scegliere, chi preferire;

« — Come mi chiamerei con l'altro? mistress, mistress, mistress che cosa?... Come si chiama questo? — Squire Fashion. — Squire Fashion? Bene, bene; squire val meglio di niente!.. Del resto credete che l'ami? In fede mia, quando l'avrò sposato si potrà anche impiccare! (I would not care if he were hanged!). Ciò che mi piace è il pensare al fracasso che farò a Londra quando sarò tutte le due cose: maritata e dama». (*A Journey to London*).

Guglielmo Congreve (1670-1729), poeta e gentiluomo, fu educato prima in Irlanda, poi a Londra, ove studiò diritto e scrisse la sua prima commedia il *Vecchio celibe* (The Old Bachelor). Protetto dalla corte si consacrò interamente al teatro e ottenne trionfi e guadagni. Tra i suoi lavori dobbiamo ricordare, oltre all'*Old Bachelor*, l'*Amore per amore* (Love for love), la *Sposa in lutto* (The mourning Bride), la *Strada del mondo* (The way of the world) e l'*Uomo a due faccie* (Double Dealer). Egli tentò anche il dramma, ma riuscì prolisso e rettorico. Come poeta lirico dettò un inno all'*Armonia* (To Harmony) che è rimasto celebre e popolare. Verso la fine della sua vita il bel mondo di Londra lo riveriva e lo consultava come un oracolo. Voltaire andò a trovarlo e lo felicitò per i suoi successi. « — Ve ne prego, non parliamo delle mie commedie, gli disse Congreve; le ho scritte per divertirmi. Non dovete vedere in me che il gentiluomo». Voltaire, stringendosi nelle spalle, gli rispose: « — Se non foste che un gentiluomo non sarei venuto a farvi visita».

Una delle doti letterarie più riconosciute di Congreve è la bontà della sua prosa. Egli ha per lo stile una sollecitudine che raramente s'incontra negli scrittori teatrali e che conferisce ai suoi lavori una cert'aria di correttezza linguistica non scevra qua e là di manierismo. Quanto ai personaggi delle sue commedie, essi sono dei veri gladiatori intellettuali che combattono di astuzia e

di spirito. Ogni loro frase è una puntata o un fendente: la lor vena satirica guizza a ogni tratto, sprigionando lampi e scintille. Congreve emerge specialmente nella pittura delle donne. La vita mondana che egli ritrae è un vero carnevale. Le teste delle sue eroine girano come mulini. Vedete lady Wishfort. Ella è pettegola, stravagante, chiacchierona. Oh il chiaccherio di lady Wishfort! Le parole le escono dal labbro a fiotti. Movendosi, discorrendo, alzando le braccia, gli occhi, le gambe, ella scoppietta come un fuoco d'artifizio. Uditela:

« — Vedi questo ritratto Foible? Lo vedi? Non c' è qualcosa di nuotante nello sguardo? Ebbene io avrò quello sguardo lì.... Non c'è male eh sir Rowland? Non rispondermi. Non voglio saperlo. Voglio esser sorpresa. Voglio che mi si prenda di sorpresa (I'll be taken by surprise). Che aspetto ho, Foible?

FOIBLE

Un aspetto da vincitrice, signora.

LADY WISHFORT

Bene, ma come dovrò riceverlo? In che attitudine?. . Starò seduta? No, non voglio star seduta. Camminerò? Si, camminerò, quando entrerà, come se venissi dalla porta e poi mi alzerò, proprio in faccia a lui.... No, no, sarebbe troppo subitaneo.... starò sdraiata... Si, si sdraiata. Lo riceverò nel mio piccolo gabinetto, dove c'è il sofà.... Si, si, farò la prima impressione sopra un sofà. (yes, yes, I'll give the first impression on a couch). Non starò coricata però, ma inclinata e appoggiata sur un gomito..... Si, si, e tosto che egli comparirà, avrò un soprassalto e rimarrò interdetta e mi alzerò per andargli incontro, nel più gentile disordine (with the most pretty disorder) (1)».

LADY WISHFORT

(1) « You see that picture has a sort of a — ha, Foible? — a swimmingness in the eyes to ecc. (Congreve's *The Way of the world*).

Queste agitazioni di civettuola matura sono anche più convulsive nella lady Plaint dell'*Uomo a due faccie* e in qualche eroina di Colley Cibber (1671-1757), poeta laureato e impresario di teatro, il quale esordì nel 1706 col *Marito indifferente* (The Careless Husband) e scrisse a larghi intervalli il *Non Juror*, debole imitazione del *Tartufo*, e un'*Apologia della mia vita* (An Apology for my life) ove si trovano informazioni preziose intorno al teatro e all'arte. Susanna Cibber, sua moglie, tradusse alcune commedie dal francese e Teofilo Cibber figlio diede alla scena lavori poco meno che mediocri.

Le opere di Wycherley, di Etheredge, di Farquhar, di Vanbrugh, di Congreve e dei contemporanei minori, specchio fedele dei costumi dell'Inghilterra al tempo della Restaurazione, non sono sopravvissuti sul teatro ai loro autori. I letterati le studiano anche oggi come documenti umani di eccentricità e di corruzione, ma il pudore britannico le ha bandite ormai dalle scene, facendo, per tal modo, ampia ragione a Geremia Collier che, sino dal 1678, le designava al disprezzo pubblico nel suo libro *Short View of the Profaneness and Immorality of the english Stage.*

CAPITOLO II

TEMPI DI NEWTON E DI DRYDEN

La *Società Reale*—Le scienze dopo Bacon; nuove scoperte - Isacco Newton—La lingua inglese moderna, sua instabilità; voti di Milton e di Dryden—I gallicismi nell'inglese parlato e scritto del secolo XVII—Vita, studi, avventure, carattere e genio di Dryden - Primi lavori del poeta: suo opportunismo politico—Contraddizioni e conclusione del *Saggio sulla poesia drammatica*—Dryden critico e autore teatrale—Linguaggio e azione dei personaggi tragici della *Martire Reale*, dell'*Imperatore indiano*, della *Conquista di Granata*, dell'*Amboyna*, dell'*Aureng-Zeb* e dell'*Almanzor*—Le commedie di Dryden - Imitazioni shakspeariane e miltoniane (*La Tempesta*, *Lo Stato d'innocenza*)—*Tutto per amore;* caratteri di Ottavia e di Ventidio—Dryden e la « Compagnia del Re »—Lettere e dediche del poeta—La satira politica: *Assalonne e Achitofel*, *La Medaglia*—La satira teologica: *Religio laici*, la *Cerva e la Pantera*—*Mac Flecknoe*—Dryden volgarizzatore e illustratore di Persio, di Giovenale, di Ovidio, di Virgilio, di Omero e di Polibio — La sua versione dell'*Eneide*—Favole, Satire, epistole e miscellanee del poeta—Imitazioni di Boccaccio e di Chaucer - Dryden poeta lirico: elegie, odi, l'*Annus Mirabilis*—La *Festa d'Alessandro*, capolavoro poetico di Dryden—Giudizio del dottor Johnson.

L'avvenimento scientifico-letterario più notevole della seconda metà del secolo XVII fu, in Inghilterra, la istituzione della *Società Reale* (Royal Society), fondata nel 1622 sotto l' alto patronato onorario del re Carlo II e sotto la presidenza effettiva di lord Brouncker, matematico di gran merito al quale si attribuisce la scoperta della frazione continua. L'attività della *Royal Society* si rivolse, da principio, solo alle scienze esatte; e, nondimeno, tra i piu antichi membri di essa figurano anche i nomi dei principali poeti e letterati del tempo.

Dall'epoca di Bacon le scienze non avevano fatto molti progressi nel Regno Unito. Tuttavia il mondo scientifico

deve al Briggs la determinazione della longitudine in mare (1596), al Harvey la teoria della circolazione del sangue (1600), e al Napier l'invenzione dei logaritmi. Alla *Royal Society* affluirono, dal 1662 alla morte di Newton (1727), tutti gli studiosi inglesi, scienziati o letterati, che s'interessarono più o meno direttamente all'avanzamento della filosofia sperimentale. Le adunanze della *Società Reale* si tenevano una volta la settimana. Le questioni teologiche e politiche erano escluse dalla discussione, la quale verteva, generalmente, sulla fisica, l'anatomia, la geometria, l'astronomia, la nautica, la statistica, il magnetismo, la chimica e la meccanica. La storia della *Royal Society* è in certo qual modo la storia dello sviluppo delle scienze nella Gran Bretagna. Il francese Papin che, nel 1690, scoprì la valvola di sicurezza e indicò l'uso dello stantuffo, si valse, senza dubbio, della scoperta della macchina da fuoco fatta nel 1663 dal marchese di Worcester. Intanto, sino dal 1698, il capitano Savary applicava il principio della condensazione col freddo, nel 1711 Tommaso Newcomen,mercante di ferro a Darmouth, produceva la macchina atmosferica sul principio di Papin, Roberto Boyle scopriva il potere assorbente dell'atmosfera e la propagazione del suono con l'aria, Roberto Hooke (1635-1702) disputava a Newton la sua teoria della luce e introduceva miglioramenti importanti al pendolo e innovazioni ragguardevoli nella costruzione degli orologi, John Vallis riformava l'algebra, la geometria e la meccanica, e insegnava a parlare ai sordo muti, il dottor John Wilkins, che aveva sposata una sorella di Cromwell, pubblicava la sua *Scoperta di un Nuovo mondo* (Discovering of a New World), Edmondo Halley prediceva il ritorno della cometa che ricevette il suo nome, componeva la prima tavola della mortalità e istituiva nuovi calcoli per le variazioni della bussola e per la sua teoria

dei venti, e il celebre John Flamstead (1646-1719) primo direttore dell'osservatorio di Greenwich fondato nel 1676, perfezionava mirabilmente tutti gli istrumenti astronomici conosciuti al suo tempo.

Ma la mente più acuta e più geniale nel vasto campo della filosofia speculativa fu, senza dubbio, quella di Isacco Newton (1642-1727), nato a Woolstrope, nel Lincolnshire, da Giovanni Newton, baronetto, e Anna Ascough. A diciotto anni Newton fu mandato al Trinity College a Cambridge; a ventiquattro fece le sue grandi scoperte, ideò il « Binomio » (Bynome) e pose i fondamenti delle sue celebri opere latine *Philosophiae Naturalis Principia Mathematica* (Mathematical Principles of natural Philosophy) e *Optica* (Optics). Nicolò Mercatore, nato nel Holstein ma vissuto in Inghilterra, aveva già pubblicata la sua *Logarithmotechnia,* nella quale, mediante una serie infinita, dava la quadratura dell' iperbola. Barrow, ch'era a quel tempo a Cambridge, narra d'aver letta la medesima teoria nei quaderni del giovane Newton, e non già confinata all'iperbola ma, per via di formule generali, applicata ad ogni sorta di curve ed estesa alle loro quadrature, alle loro rettificazioni, ai loro centri di gravità, ai solidi formati dalle loro rivoluzioni e alle superficie di quei solidi. I *Principia* di Newton, stampati nel 1687 a spese della *Royal Society*, sollevarono tutto il mondo della scienza. Si vedeva, per la prima volta, la più profonda geometria messa a base di una fisica nuova. Le teorie dominanti di questo immane lavoro sono due e riguardano le forze centrali e la resistenza dei medî. Newton dichiarava solennemente e stabiliva che tutti i corpi gravitano gli uni sugli altri o s'attraggono in ragione della lor massa. « Quando volgano intorno ad un centro comune dal quale sono attratti e che essi attraggano, avviene che le loro forze

variino in reciproca proporzione delle loro distanze da quel centro. *(Principia* cit. p. I) ». Nella seconda parte della sua opera Newton stabilisce geometricamente il risultato della resistenza dei medî, secondo tutte le ragioni da cui può derivare: cioè densità del medio, velocità del corpo mosso, spaziosità della superficie. Le conclusioni di Newton rovesciarono addirittura le teoriche dei vortici di Descartes; e l'attrazione e il vacuo che lo scienziato francese aveva esiliati dalla fisica, vi ritornarono, condotti trionfalmente dall'autore dei *Principia*. Lo argomento dell'*Ottica* è la notomia della luce. Qui Newton fonda la sua scoperta sulla differente refrangibilità e riflessibilità dei raggi luminosi. Oltre alle sue due opere capitali, i *Principî* e l'*Ottica*, Newton compose il *Metodo delle flussioni* (The Method of fluxions) che condusse a tante scoperte nell' analisi matematica e nella filosofia naturale e l'*Analisys per aequationes numero terminorum infinitas*, che diede luogo alle dispute famose tra i partigiani di lui e di Leibnitz, ma che lasciò a Newton l'onore della priorità nell' invenzione del calcolo differenziale.

Il grande scienziato rappresentò in due occasioni l'Università in Parlamento, e nel 1695 ebbe la nomina di direttore della zecca (Master of the Mint). Eletto presidente della *Royal Society*, fu riconfermato in quella carica per ventitrè anni. La regina Anna lo fece cavaliere. Le *Osservazioni sulle Profezie di Daniele e l'Apocalisse di San Giovanni* (Some observations on the Prophecies of Daniel and the Apocalypse of St. John) e la *Cronologia* (Chronology) dànno in qualche modo a sir Isacco Newton un posto notevole anche nella storia letteraria dell'Inghilterra.

Quantunque interessata più specialmente all' avanza-

nto delle scienze esatte e speculative, la *Royal Society* Londra si prefisse anche uno scopo d'indole filologica e non fu sempre avvertito dagli storici della letteraa: quello cioè di riformare la prosa inglese. Il penro della instabilità della lingua inglese moderna preoccpò vivamente gli studiosi del Regno Unito durante tto il secolo XVII. Già, in una celebre lettera al Buonattei, Milton augurava alla sua patria una serie di scritri che «si accingessero, con precetti e con regole (by ecept and by rules) a perpetuare quello stile e quelidioma parlato e letterario (that style and idiom of eech and composition) che erano fioriti ne' periodi più ri della lingua (1). ». Dryden, dal canto suo, rammaava che gli inglesi «parlando una così nobile lingua noble a language), non sapessero serbare quella certa isura mai oltrepassata dai francesi, i quali hanno una cademia istituita a tale proposito (for that purpose) e tata di larghi privilegi dal re (2) ».

La prima idea di fondare in Inghilterra una grande cademia reale che, sull'esempio dell'*Académie franise*, fosse, in parte, dedicata allo sviluppo della lingua della letteratura, venne portata in pubblico nel 1617 Edmondo Bolton. Dryden si affrettò a caldeggiarne la ituzione. «Io desidero, egli scrisse nella dedica del *roilo e Cressida* (Dedication to Troilus and Cressida), è possibile, che tutti gli inglesi scrivano con la mesima sicurezza di parole e purezza di frasi alle quali unsero gli italiani prima e i francesi poi». E aggiunva, nel *Saggio sulla Poesia Drammatica* (Essay of Draatic Poesy): «La nostra lingua è nobile, piena ed eressiva (noble, full and significant); e non capisco per-

(1) *Prose Works*, Bohn, III, p. 496.
(2) Dedication to *Rival Ladies*.

chè colui che ne è padrone non possa esprimere i propri pensieri così decentemente come i latini (as decently as the Latin), se ha cura di usare la stessa loro diligenza nella scelta dei vocaboli ».

Gli Statuti della *Royal Society* richiedevano, nelle discussioni orali e nelle memorie scritte, « una dizione concisa, nuda (d'ornamenti), naturale; espressioni positive, senso chiaro, spontaneità nativa; (a close, naked, natural way of speaking, positive expressions, clear senses, a native easiness) »; volevano che si portasse lo stile alla perspicuità matematica (to the mathematical plainness) e rigettavano ogni specie di amplificazioni, di digressioni e di decorazioni (1). Nessuna accademia letteraria avrebbe, veramente, potuto esigere di più; ma bisogna dir subito che, specie per quel che riguarda la « native easiness, » quegli stessi membri della R. S. che predicavano contro la introduzione di elementi forestieri, e particolarmente francesi, nell' inglese parlato e scritto, si rendevano, senza manco sospettarlo, colpevoli di lesa purezza. Per esempio Dryden, che diceva: « Non posso approvare coloro che corrompono il nostro inglese con a mescolanza di vocaboli francesi e che sofisticano la nostra lingua credendo di arricchirla (2) », fu dichiarato responsabile dal Beljame della immissione di ben 200 parole francesi non impiegate da alcuno de' suoi predecessori e contemporanei (3). Le investigazioni più recenti hanno mostrato che parecchi tra que' duecento vocaboli (*adroit, aggressor, antechamber, apartment, bagatelle, brunette, burlesque, cadet, cajole, campaign, cannonade, caprice, chagrin, commandant, complaisant, console, coquette, corps,*

(1) The Official definition of the *Royal Society*.

(2) *Defence of the Epilogue* (*Conquest of Grenada*).

(3) Quae e Gallicis verbis in Anglicam linguam Johannes Dryden introduxerit.

cravat, *fraîcheur*, *fougue*, *amour*, *billets doux*, *caprice*, *conversation*, *incendiary*, *double entendre*, *fatigue*, *figure*, *embarrassé*, *faible*, *galant*, *bonnes graces*, *grimace*, *levée*, *maltraité*, *repartie*, *ridicule*, *tender*, *tour)* e altri vennero usati prima di Dryden (1), ma è un fatto che essi appartengono in molta parte al periodo della Restaurazione e che Dryden, il quale sentì l'influenza francese più di ogni altro poeta dell'isola, se ne servì con molta larghezza per dare al suo stile quella parvenza neo-classica che fa di lui, almeno come scrittore di tragedie, un cugino di Corneille anzichè un fratello di Shakspeare.

Giovanni Dryden (1631-1700) è, senza dubbio, il più grande e geniale rappresentante della letteratura classica in Inghilterra. Egli nacque ad Oldwinkle-All-Saints, nel Northamptonshire e frequentò la scuola del dottor Busby a Londra, poi l'università di Cambridge della quale pare non abbia serbato grato ricordo, perchè, in alcuni versi, non solo vanta lo studio di Oxford, ma esce in parole acri contro quello di Cambridge, ove, dice, ha passata « la sua ignorante giovanezza (2) ». Il nonno e lo zio di Dryden erano baroni: sir Gilberto Pickering, suo parente, fu cavaliere, deputato e, sotto Cromwell, membro del Consiglio dei XXI. Avendo ereditato un piccolo dominio, Dryden usò della libertà che gli concedeva la sua agiatezza per approfondirsi negli studî classici e nella letteratura patria. Lesse Aristotele, Virgilio, Omero, Orazio, Ovidio,

---

(1) Si trovano in Shakspeare *capricious*, *conversation*, *fatigate* (se non *fatigue*), *figure*, *gallant*, *bonnes graces*. *Incendiaires* è nella *Guide to languages* del Minshew (ed. del 1627). *Tender* è impiegato da Shakspeare come sostantivo e come verbo. Altri gallicismi possono trovarsi molto facilmente nelle opere degli scrittori predrydeniani.

(2) « Oxford to him a dearer name shall be
Than his own mother university:
Thebes did his green unknowing youth engage
He chooses Athens in his riper age ».
(*Prologue to the U. of Oxford*)

Giovenale, Corneille, Racine, Boileau, Chaucer, Spenser, Shakspeare e Milton. Alla morte del Protettore dettò l'elegia *On the death of Olivier Cromwell*, la quale gli diede fama di poeta di buon gusto. Alla Restaurazione scrisse una ode e un panegirico per salutare il ritorno di Carlo II *(Astroea redux; Panegyric to His Sacred Majesty)* (1) e s'ebbe in compenso la nomina di poeta laureato e di storiografo di corte.

Dryden passava regolarmente la mattina a scrivere e a leggere; e la sera desinava in famiglia. Non assomigliava a nessuno de' suoi predecessori e de' suoi contemporanei; era quel che si dice un « buon borghese » e viveva sobriamente. Frequentava gli spettacoli e le feste reali più per necessità che per inclinazione. Il dopo pranzo si recava al caffè di Will, convegno letterario dell'epoca; e gli amatori della poesia e delle arti gli si stringevano intorno. Egli era una specie di oracolo, dava il suo parere sull'ultima tragedia, sull'ultimo libro; e nessuno si permetteva di contradirlo. Aveva sposata la figlia del conte Tommaso di Berkshire, vedeva sovente il re e i principi, intitolava ai grandi i suoi lavori e riceveva delle buone manate d'oro. Naturalmente i suoi successi mordevano il cuore a più d'uno; e però, mentre Buckingham s'ingegnava di parodiarlo nella *Rehearsal* e Rochester sosteneva Settle contro di lui, Shadwell, Blackmore e Geremia Collier lo assalivano vivacemente. Entrato nella lotta dei partiti politici e delle sètte religiose, fu combattuto dai whigs, dai dissidenti e dai papisti, i quali non seppero perdonargli la satira acre e spesso velenosa. Quando il duca di York, che fu poi Giacomo II, si fece cattolico, Dryden, non si sa bene se

(1) « The official muses came along,
A gay, harmonious quire, like angels ever young ».

›er convinzione o compiacenza, divenne papista e vomitò
uoco e fiamme contro i protestanti e i nemici della corte.
.ll'ascensione di Guglielmo III egli perdette il suo posto
il salario di poeta laureato: l' ufficio venne conferito
l suo avversario Shadwell. Carico di famiglia, passò gli
ltimi anni della sua vita miseramente. I suoi nemici lo
ɔrseguitavano con ogni specie di libelli, Collier flagel-
va brutalmente le sue commedie. Malato, impotente,
dotto ad adulare per ottenere un sorriso e una ster-
ıa, trasse meschinamente l' esistenza fino all'aprile del
700. La gotta che l'avea colpito gli produsse la cancrena
. piede; ed egli morì a sessantanove anni.

Politicamente e religiosamente John Dryden non ebbe
cuna convinzione: abbiamo già detto che egli scrisse
n'apologia di Cromwell e un' ode in onore di Carlo II
staurato sul trono de' suoi padri; che combattè prima
papisti e poi i protestanti. Letterariamente, egli fu pro-
tore elegante e vivace, critico fine e geniale, satirico
uto, poeta e drammaturgo ugualmente notevole per
suoi pregi e per i suoi difetti. Nella storia del suo in-
gno si può leggere, come osserva il Taine, la storia
ello spirito inglese classico, « la sua struttura e le sue
cune, la sua potenza, la sua formazione e il suo svi-
ıppo (1) ».

La più lodata opera critica di Dryden è il suo *Saggio
ılla poesia drammatica* (An Essay of Dramatic Poesy)
ıbblicato al principio del 1668 e riveduto e ristampato
el 1684 con una dedica a lord Buckhurst. L' oggetto
enerale del lavoro è di mostrare che la drammatica
il ramo più nobile della poesia, che le tragedie rimate
l eroiche sono le composizioni che più si avvicinano
lla perfettibilità artistica e che la vantata superiorità

(1) *Hist. de la Litt. angl.* cit.

degli antichi tragici e comici sui moderni è una fisima e un pregiudizio. L'autore, che ama la cattedra, non sa esimersi dal dar leggi e precetti in materia di teatro e dice che, per l'avvenire, le composizioni sceniche dovranno essere « regolari » (regular), cioè dovranno osservare le regole delle unità e che « nessun teatro al mondo ha nulla di così assurdo come la tragicommedia inglese (no theatre in the world has anything so absurd as the English tragi-comedy) ». Altrove, per esempio nella *Difesa dell' Epilogo della Conquista di Granata* (Defence of the Epilogue to the « Conquest of Grenada ») e nella prefazione del *Tutto per l'amore* (All for love), egli scrive:

« Un uomo che sa l' inglese legga Shakspeare e Fletcher: oso affermare che troverà ad ogni pagina (in every page) vuoi qualche solecismo di lingua, vuoi qualche mancanza di senso..... Molti lavori di Shakspeare sono fondati sull' impossibilità o, almeno, così goffamente scritti (or at least so meanly written) che la parte comica non eccita la nostra ilarità, nè la parte seria il nostro interesse. Io mostrerei agevolmente che il nostro Fletcher così ammirato, non conosceva nè l'arte di annodar bene un intreccio, nè ciò che si chiama il decoro della scena (nor what they call the decorum of the stage).. In Shakspeare molte parole e moltissime frasi sono appena intelligibili (are scarce intelligible), e di quelle che comprendiamo alcune peccano contro la grammatica, altre son grossolane: e tutto il suo stile è talmente lardellato di espressioni figurate (and his whole style is so pestered with figurative expressions), che esso riesce altrettanto artificioso quanto oscuro ».

Dopo ciò sarebbe ragionevole credere che John Dryden fosse un appassionato ammiratore della tragedia francese, la quale, per la sua regolarità scheletrica e la sua semplicità, si avvicina più d'ogni altra alla forma clas-

sica. La condanna della maniera di Shakspeare e di Fletcher e, in generale, del dramma nazionale inglese, porterebbe, per conseguenza logica, l'apoteòsi della tragedia di Corneille e di Racine. Invece sentite un po' come Dryden parla dei francesi e del loro teatro:

« I francesi, egli dice, non hanno veri caratteri comici..; i loro intrecci son magri, ridotti ad una azione unica. I loro personaggi parlano anzichè agire. *Cinna*, *Pompeo* non si possono chiamar propriamente tragedie (are not so properly to be called plays), ma lunghi discorsi sulla ragion di Stato (*Essay of Dramatic Poesy*)... Gli autori francesi si accontentano di essere magramente regolari (contented to be thinly regular)... Si può beffarsi fin che si vuole di Fletcher e Shakspeare; c'è nel loro stile una imaginazione più maschia e un più gran soffio (a more masculine fancy and greater spirit) che non ve ne siano in alcun francese. (*Epistle XII* — *Essay* cit.) ».

La conclusione a cui giunge Dryden non corrisponde perfettamente alle sue idee contradittorie, ma è sempre una conclusione; ed è questa: « Ammiro gli scrittori fini e di buon gusto, ma amo Shakspeare ». Insomma il critico-poeta, cui non piacciono nè la tragedia e la commedia antica, nè la tragedia e la commedia neo-classica, nè la tragicommedia paesana, vorrebbe trovare una via di mezzo tra le *Eumenidi*, il *Poliuto* e l'*Otello*, e tra le *Rane*, il *Misantropo* e l'*Alchimista*, vorrebbe, in sostanza, correggere Eschilo con Corneille e Corneille con Shakspeare, Aristofane con Molière e Molière con Ben Jonson. John Dryden non ha la franchezza di ripudiare una scuola e di accettare la scuola opposta: egli tentenna fra le due, cerca il buono e il cattivo dell'una e dell'altra, ammira l'antica, ama la moderna, e ristà, incerto e perplesso. Questa assenza di convincimento sicuro, mentre toglie

autorità alla sua opera di critico, rende completamente manchevole la sua opera di artista e gli fa creare un teatro mediocre, ispirato in parte alle tragedie e alle commedie di Corneille, di Racine e di Molière, in parte a quelle di Shakspeare, di Fletcher e di Ben Jonson. Le teorie e le prefazioni sono la delizia di Dryden; e ogni qualvolta egli scrive un cattivo dramma s' ingegna di sostenerlo e difenderlo con una buona introduzione. Della grande scuola di Shakspeare e di Jonson egli non ha ereditato che qualche difetto: la sua imaginazione è corretta dalla sua erudizione; i suoi slanci di poeta del nord sono sempre o quasi sempre frenati e strozzati dai suoi scrupoli di classicista. Egli fonda il suo teatro più sulla logica che sull'osservazione: il buon senso gli impedisce di alzarsi da terra e di scrivere dei capolavori. Egli compone delle tragedie con Aristotele alla mano: separa accuratamente il principio dell'azione dal mezzo e dalla fine, si lascia guidare dal raziocinio e sacrifica la fantasia alla sobrietà e la verità all'estetica. Egli ha la passione delle grandi frasi, dei motti eleganti, dei periodi oratori, dei giochi di parola e, tuttavia, qua e là, sedotto dall' esempio suggestionante de' suoi compatrioti, ripete le scene più tragiche e più sanguinarie di Shakspeare, di Fletcher e di Beaumont. — Nella *Martire Reale* (The Royal Martyr, 1670) i suoi personaggi discutono intorno alle cause finali e alla teoria degli atomi lanciandosi dei calembours. « — Assente, dice Massimino a Caterina, posso ordinare il vostro martirio, ma, uno sguardo di più (but one look more) e il martire sarò io (atto II, sc. I) ». Lo stesso tiranno, respinto dalla santa, esclama: « — Se voi continuate a sdegnare la mia fiamma, vi farò perire in mezzo alle fiamme (atto III, sc. I) ». Nell'*Imperatore indiano* (The Indian emperor), nella *Conquista di Granata* (The Conquest of Grenada), nell'*Amboyna* (1673), nel-

l'*Aureng-Zeb* (1675) e nell'*Almanzor* l'imitazione dei classici e dei neo-latini si arresta allo stile, alla struttura del verso e all'impeto declamatorio. L'azione drammatica è, in complesso, più stravagante di quella di Webster, di Fletcher, di Beaumont e di Marlowe. Dryden uccide quanto Shakspeare, ma uccide peggio. I suoi eroi si tagliano a pezzi cantando duetti e terzetti. Montezuma, tra gli spasimi della tortura, discute tranquillamente di religione con un prete cristiano. Nourmahal, innamorata del proprio figliastro, gli si dà in braccio, dichiarando, con accento severo di filosofo, che « la promiscuità è la legge generale della natura ». Ciò che colpisce e disgusta nel teatro di Dryden è il distacco più completo tra l'azione e la parola. Un vecchio cortigiano fa una dichiarazione audace d'amore alla regina Indamora e costei si accontenta di rispondergli : « Quand'anche io non fossi regina, avete voi pesato la mia bellezza, la mia gioventù che è in fiore (my youth in bloom) e la vostra decrepita vecchiaia? (*Aureng-Zeb*, atto II, sc. I) ». In un momento supremo di espansione erotica Lyndaxara dice al suo amante: « Due se costituiscono appena una possibilità (1) ». La logica, la rettorica, lo spirito, fanno le spese di quasi tutti i lavori scenici di Dryden e tramutano i suoi drammi e le sue commedie in dissertazioni serie o allegre, piene di ruggine scolastica, di distinzioni sottili, di artifizî, di antitesi, di ragionamenti dialettici, di parole, di strofe, di rime simmetriche, geometriche. E il metodo varia poco o nulla da lavoro a lavoro. Il soggetto non conta, perchè signoreggia e impera la scuola. Leggete e analizzate il *Galante rusticano* (Wild gallant, 1661) le *Donne rivali* (Rival Ladies, 1663), il *Sir Mar-*

---

(1) « Two if 's scarce one possibility. »
(*Almanzor*)

tino Guastatutto (Sir Martin Mar-all, 1697), il *Falso astrologo* (Mock Astrologer), imitato dall'*Astrologue* di Corneille e dall'*Astrologo infingido* di Calderon, l'*Amore in un convento* (Love in a Nunnery), il *Limberham* (1678), l'*Edipo* (1678-79), il *Troilo e Cressida* (Troilus and Cressida) e le altre composizioni drammatiche meno note e meno notevoli di John Dryden. Ci troverete sempre il medesimo difetto e la medesima dote: l'assenza di vita e la esuberanza di poesia e di arte.

Nella *Tempesta* (The Tempest, 1669-70), imitazione del dramma omonimo di Shakspeare, e nello *Stato d' innocenza* (State of innocence, 1669), riduzione teatrale del *Paradiso perduto* di Milton, Dryden, anzichè alzarsi fino ai due grandi poeti inglesi, abbassa i suoi maestri fino a sè. Miranda ed Eva diventano, sotto la sua penna, due cortigiane volgari pettegole e corrotte. Anche la Cleopatra del *Tutto per l'amore* (All for love, 1678) è tagliata sullo stampo della marchesa di Pompadour e di lady Castlemaine, ma c'è in questo lavoro una visione più larga del dramma e una ricerca dell' effetto meno banale. Lo studio dell'*Antonio e Cleopatra* di Shakspeare ha influito in qualche modo sulla concezione e la rappresentazione dei personaggi di questa tragedia drydeniana che è, senza dubbio, una delle migliori opere drammatiche del poeta laureato. Veramente, quella Cleopatra dell'*All for love* che dice, tra una lagrima e un sospiro: «—La natura mi aveva creata per essere una buona sposa, una povera innocente colomba (a silly harmless household dove), tenera senz' arte e dolce senza inganno (atto II)» ha poco a che fare col «fatale monstrum» di Orazio e col «vecchio serpente del Nilo» dello Shakspeare, ma non si può negare tuttavia che in certe scene, e segnatamente nelle due tra Ottavia e Antonio e Antonio e Ventidio, Dryden non abbia saputo, come egli

sso confessa nella prefazione al suo lavoro, « superare medesimo » e raggiungere, con mezzi semplicissimi e turali, il maggiore e più alto interesse drammatico.

Antonio

«—La sorella di Cesare!

Ottavia

Questa parola è scortese (unkind). Se io non fossi che la ella di Cesare, sarei rimasta nel campo di Cesare. Ma la stra Ottavia, vostra moglie così maltrattata (your much ured wife), quantunque bandita dal vostro letto e cacciata lla vostra casa, quantunque sorella di Cesare, è ancor voa (still is yours). È vero che ho un'anima la quale sdegna vostra freddezza, la quale m'impedisce di chiedere ciò che i medesimo dovreste offrire, ma la virtù di una sposa deve icere quest' orgoglio. Vengo a reclamarvi come mio bene claim you as my own)... Datemi la mano, signore (my rd); essa è mia e la domando (1) ».

E allorchè Antonio, umiliato, si ribella contro la grazia e gli viene da Ottavia e le dice che, senza dubbio, a ha chiesto perdono per lui « poveramente e bassaente (poorly and basely) », ella esclama:

«—Poveramente e bassamente! Nè io avrei potuto fare una ail domanda, nè mio fratello l'avrebbe accordata. Le conioni che vi porto sono tali che voi non avrete ad arrossire averle accettate. Amo il vostro onore, perchè esso è il mio love your honour because 'tis mine). Non si dirà mai che marito di Ottavia fu lo schiavo di un altr'uomo. Signore i siete libero; libero anche di lasciare la sposa che avete

(1) Dryden's *All for love*.

in odio. Perchè, sebbene mio fratello voglia comprare
stra tenerezza per me e faccia di me il cemento dell
fra voi e lui, io ho un' anima simile alla vostra: noı
ricevere il vostro amore come una elemosina (I cann
your love as alms), nè implorare ciò che merito (n
what I deserve). Dirò a mio fratello che ci siam ricoı
Egli ritirerà le sue truppe e voi vi metterete in viag
governare l'Oriente. Potrete lasciarmi ad Atene, non i
dove; mai io mi lagnerò. Serberò il mio sterile nome d
e voi sarete liberato da ogni noia (1) ».

Costei ha l' anima romana e l' accento vero (
come Shakspeare fa parlare le eroine e le donne.
Ventidio, il vecchio generale devoto ad Antoni
Ottavia, si esprime con la rude franchezza del
e dell'amico e ha scatti di eloquenza semplice d
un personaggio di Shakspeare.

VENTIDIO

«—La tua Cleopatra ti ha tradito con Dolabella.

ANTONIO

La mia Cleopatra!

VENTIDIO

La tua Cleopatra, si, la Cleopatra di Dolabella, la Cl
di tutti! (every man's Cleopatra).

ANTONIO

Tu menti!

(1) Ibid.

VENTIDIO

mento, signore. Ma forse che ciò vi riguarda? Forse
'amante abbandonata non pensa a provvedere ai casi
sapete bene che Cleopatra non ama le notti solita-
».

ndo vede Antonio commosso e abbattuto egli dura
a trattenere le lagrime e dice:

uarda, imperatore, guarda questa rugiada, non abituale
(this no common dew). Da quarant'anni io non avevo
ma ora la debolezza di mia madre mi ritorna agli
Su, su imperatore... Dodici legioni vi attendono e han
li nominarvi lor capo (and long to call you chief). A
i marcie penose, malgrado il caldo e la fame, io le ho
e pazientemente, dalla frontiera dei Parti al Nilo....
te la vostra morte imperatore. Io la ho veduta sotto
orme la morte!... [2) ».

cento schietto e marziale e il valore indomito di
io ricordano qua e là quei terribili veterani di
, rotti alle battaglie, ne' quali la speranza, ultima
la fede illimitata nella onnipotenza del duce, so-
vono a tutte le delusioni e a tutti i disastri della
.

den scriveva per la *Compagnia del Re* con la quale
obbligato, previo pagamento di una parte e $^1/_4$ dei
ti, a comporre tre lavori drammatici ogni anno.
documento in cui si trova la firma di Killigrew
tore della compagnia) e che sembra essere stato
zato al lord ciambellano, risulta che Dryden ri-

---

id.
id.

scuoteva fino all'ultimo scellino il suo danaro, ma si curava poco di adempiere ai doveri derivatigli dalla sua qualità di poeta salariato e di azionista. Pare anzi che mentre era ancora in piedi il contratto che lo legava alla *Compagnia del Re*, egli abbia venduto la sua tragedia *Edipo* (Oedipe) alla *Compagnia del Duca;* e ciò, dice il documento citato, « malgrado le sue promesse e i suoi obblighi e con grande pregiudizio e quasi rovina della compagnia ». Il Malone ha fatto molte ricerche intorno ai dissensi tra Dryden e Killigrew, ma non ha potuto stabilire con certezza da qual parte stesse il torto maggiore. Forse Dryden, che aveva gran bisogno di quattrini, non si faceva scrupolo di attendere ad altri lavori più proficui, a detrimento dei suoi impegni con la *Compagnia del Re*; forse la Compagnia esigeva da lui molto più che il poeta non potesse darle e voleva che egli mettesse il suo ingegno e il suo tempo solo a profitto del teatro.

I tratti caratteristici di John Dryden erano, oltre la venalità e la versatilità politica e religiosa, l'adulazione cortigiana, che si trova in quasi tutti i suoi scritti, ma, segnatamente, nelle sue *Lettere* e nelle sue *Dediche* (Letters and Dedications). « Lo stile intimo e libero di Dryden, dice benissimo Walter Scott, rassomiglia alla impudenza forzata di un uomo timido ». Al conte di Rochester, che l'ha complimentato, egli scrive: « Non mi è lecito di discutere intorno ad alcuna cosa con Vostra Signoria, la quale disserta meglio sul più meschino soggetto che io non possa fare intorno al più alto ». Nell' intitolarle lo *Stato d'innocenza* Dryden dice a Maria d'Este duchessa di York: « Voi, signora, siete al disopra dei voti dei semplici mortali: nessuno desidera le cose impossibili perchè esse sono al di là della portata della natura: la speranza di essere Dio è pazzia, ma, per le leggi della creazione

siamo obbligati ad adorarlo ». Di queste esagerazioni ufficiali, di queste riverenze matematiche le lettere e le dediche di Dryden sono piene zeppe.

Nei poemi John Dryden ebbe maggior campo di manifestare il suo genio, che la satira politica e letteraria animò sempre, mettendovi dentro quel soffio ispiratore che si cercherebbe invano nelle sue opere puramente artistiche. Leggendo l'*Assalonne e Achitofel* (Absalom and Achitophel), la *Medaglia* (The Medal), il *Mac Flecknoe* e la *Cerva e la Pantera* (The Hind and the Panther) si sente che l'autore, pure imitando qua e là Orazio, Giovenale e Boileau, scrive, loda, censura, getta fuoco e fiamme per conto proprio e per sentimento proprio. Non diciamo che Dryden provasse veramente nel suo cuore d'uomo e di cittadino tutto quello che seppe esprimere come poeta, ma è certo a ogni modo che egli è riuscito a dar corpo alle sue idee in una forma così esatta, semplice ed energica che i lettori non possono non rimanerne profondamente colpiti. « Io maneggio meglio lo stile severo che il gentile (I can write severely with more ease than I can gently) » egli dice; e dice il vero (1).

Assalonne e Achitofel (1681-82) è, in sostanza, un libello politico. Assalonne non è altri che il duca di Monmouth, figlio naturale di Carlo II; Achitofel è il suo compagno, il conte di Shaftesbury. Quantunque bastardo, Monmouth pretendeva alla successione, la quale spettava, invece, al duca di York, futuro Giacomo II. Il duca di York era cattolico e autoritario, Monmouth protestante e liberale. Dryden prese le parti di York e sferzò a sangue Monmouth, Shaftesbury e tutto il nucleo parlamen-

(1) Preface to *Absalom and Achitophel*.

tare che si schierava intorno al Pretendente (1). Scri vendo *Assalonne e Achitofel* Dryden faceva opera di li bellista ufficiale e di giornalista salariato. Il suo còmpit più difficile era quello di difendere i sofismi con i quali egli sosteneva la bontà e la legittimità della monarchia assoluta: « Se gli uomini non possedessero la facoltà di legare i loro discendenti ad una dinastia, scrive Dryden, come mai il nostro primo padre Adamo avrebbe egli potuto farci condannare tutti per il suo peccato, tutti fino all'ultimo uomo? » Questa argomentazione banale non ha nemmeno il merito di essere ingegnosa. L'*Assalonne e Achitofel* è ricco di ritratti. Tito Oates, Shaftesbury, Buckingham, Shadwell, Settle e altre sono pitture fatte con mano di maestro. «—Tu sarai uno sciocco! » grida la levatrice che presiede alla nascita di Shadwell; e lo grida con la stessa fiducia con la quale le streghe gridano a Macbeth: « — Tu sarai re! ». Contro l' asperità di queste satire insorse Shaftesbury; e Dryden rincarò la dose nella *Medaglia* (1681). (2)

Uguale e forse maggiore violenza usò Dryden nelle disputazioni religiose. Le controversie del dogma, infiammate dal cattolicismo bigotto del principe e dai timori della nazione, si facevano ogni giorno più acute. Dryden

---

(1) « In the first rank of these did Zimri stand;
A man so various that he seem'd to be
Not one . . . .
Shimei; whose youth did early promise bring
Of zeal to God and hatred to his King... »
(*Absalom and Achitofel*)

Zimri era il duca di Buckingham, Shimei Slingsby Bethel.

(2) « Oh could the stile that copy'd every grace,
And plough'd such furrows for an eunuch face,
Could it have form'd his ever-changing Will ... ».
(*The Medal*)

Il soggetto del poema è appunto una medaglia che il partito whig fece coniare in onore di Shaftesbury.

vi partecipò con la *Religio laici* (1682) e con la *Cerva e la Pantera* (1684). « Ho voluto, scrive egli nella prima di queste opere, mettere in luce le mie opinioni (quali?). Non aspetto che mi si lodi e non temo che mi si biasimi. Ho scelto un metro senza eleganza, come il più atto alla controversia e il più vicino alla prosa. Purchè io non mi allontani dalla verità, mi basterebbero anche le rime di Shernhold o di Shadwell! ». Dryden insorge qui contro i settarî, le cui innovazioni sembravano, agli occhi dei tories, volere invadere la monarchia e l'episcopato come un torrente distruttore. Ma, nel tempo medesimo, egli non abbandona il principio opposto, che riconosce l'autorità della chiesa come universale in materia di religione. « Noi desideriamo senza dubbio, egli dice, una chiesa universale di tal genere che riunisca insieme i due Testamenti e non ne faccia che un solo atto di fede (1) ».

Nella *Cerva e la Pantera* il tôno è più aspro. Il tiepido anglicano è divenuto un cattolico fervente. Egli combatte per la nuova fede: « La nazione, egli dice, è in preda a troppa agitazione (too high a ferment), perchè io mi attenga ad una guerra leale (fair war) ». Da queste parole si può imaginare lo stile del lavoro. I personaggi sono bestie e nascondono male l'allegoria. La chiesa di Roma è rappresentata da una cerva bianca, la chiesa anglicana da una pantera. Gli indipendenti sono personificati nell'orso, i quakers nel lepre, gli anabattisti nel cignale, gli unitarî nella volpe, i presbiteriani nel lupo. Giacomo II è il leone, re degli animali. La discussione è serrata e logica. L'odio trapela da ogni pagina e, quasi,

---

(1) « Such an omniscient church we wish indeed
T' were worth both Testaments, cast in the creed ».
(*Religio laici*)

da ogni verso. È un duello teologico all' ultimo sangue. Nessuna esclusione di colpi, nessuna tregua La pantera deve rassegnarsi alla sua sorte perchè « l'ora del perdono passò » e la caduta della gerarchia inglese è stata predetta da una di quelle « colombe » che rappresentano il clero della chiesa stabilita (1).

Critico letterario o polemista politico e religioso, John Dryden colpisce sempre e senza misericordia. Lo sa Shadwell cui l' iroso scrittore scagliò addosso, come una valanga di fuoco, il *Mac Flecknoe* (1682). Questa celebre satira differisce un po', nella forma e nel colorito, dalle altre di Dryden. Il poeta non si limita qui a dipingere dei caratteri, ma presenta un seguito di avvenimenti in mezzo ai quali i suoi personaggi agiscono in un modo comicissimo. Per questo riguardo *Mac Flecknoe* rassomiglia al *Hudibras* di Butler e, in qualche parte, al *Lutrin* di Boileau.

Dryden merita anche un posto cospicuo nella storia della letteratura inglese come volgarizzatore e illustratore delle opere dell'antichità classica. Le sue traduzioni delle satire di Persio e di Giovenale, del IX e XVI libro delle *Metamorfosi*, del I delle *Georgiche*, delle *Egloghe* e degli addii di Ettore ed Andromaca in Omero e le sue considerazioni estetico-filologiche su Orazio e sulla versione di Polibio di sir Enrico Shere (1691-92) gli valsero gli elogi e la gratitudine degli studiosi del Regno Unito. Anche la versione dell' *Eneide* (1697), attesa fin dal suo annunzio con grande curiosità, incoraggiata efficacemente dall'aristocrazia, dal mondo letterario e dall'editore Jacob Tonson, procacciò a Dryden un beneficio di 1300 ster-

---

(1) « Her hour of grace was passed...

. . . . .

'Tis said the doves... »

(*Hind and Panther*)

ne e nuovi allori, ma contro essa si dichiararono Old-
iixon, Samuele Parker. Gionata Swift, e Luke Milbourne,
iest'ultimo più per gelosia di mestiere che per convin-
one. Le *Favole*, le *Satire*, le *Epistole*, le *Miscellanee*
'ables, Satires, Essays, Epistles and Miscellanies) e le
iitazioni di Boccaccio e di Chaucer, accrebbero ancora
fama del poeta laureato e lo posero a capo del mo-
.mento letterario che si produsse in Inghilterra tra il
eriodo puritano e la Rivoluzione.

Crediamo tuttavia di non andare errati se diciamo che
due titoli maggiori e più legittimi di Dryden alla glo-
a sono, in ordine di merito: la sua prosa — che fa ve-
imente epoca nella letteratura della Gran Bretagna—e
lcune parti della sua poesia lirica. I versi bellissimi della
.egla *In morte di miss Killigrew* (On the death of Miss
.illigrew) e del *Sonno di ferro* (Iron sleep) sono sulla
occa di tutti gli amatori inglesi dell'arte. L'*Annus mi-
ibilis* fu scritto dal poeta per commemorare la celebre
isfatta navale degli olandesi e l'incendio di Londra.
o stile di questo lavoro è tronfio e le descrizioni sono
ettoriche. « Gli angeli tirano le cortine del cielo per as-
stere alla battaglia ». « Tutta l'Olanda » fugge dinanzi
Carlo II. Nel fervore della mischia il verso di Dryden
solleva. L'emozione, il tumulto, la carneficina, il pe-
colo sono dipinti con efficacia. Si sente l'odor della pol-
ere e del sangue. Però anche qui le metafore succedono
lle metafore, i traslati ai traslati. C'è tutto il vecchio
rsenale delle *Georgiche:* le api, il leone, l'aquila che
ide sulla preda, il salice sbattuto dai venti, la caccia al
ervo.

L'*Ode a Santa Cecilia*, comunemente chiamata *La Festa
'Alessandro* (Alexander's feast) è, per generale consenso,
miglior lavoro poetico di John Dryden. La musica di
uesta celebre composizione fu scritta in origine da Ge-

remia Clarke, poi « riveduta » da Clayton, e, infine « corretta ed emendata » da Haendel, che la fece eseguire, con grande successo, nel teatro reale di Covent-Garden. La cetra d'oro di Timoteo regola sola, nella *Festa d'Alessandro*, la melodìa e le parole di ogni stanza. Il lettore, lasciandosi trasportare dalla modulazione variata dell'ode, prova quasi le stesse sensazioni che turbano il monarca macedone « il guerresco figlio di Filippo (Philip's warlike son) » e rimane vinto, con lui e per lui, dal potere della musica e dalla bellezza procace di Taide (1).

Il dottor Johnson afferma che gli inglesi sono debitori a Dryden del miglioramento o, meglio, del perfezionamento del metro, della raffinatezza della lingua e della moderazione del sentimento. « Da Dryden, egli scrive, abbiamo imparato « sapere et fari », cioè a pensare con naturalezza e ad esprimerci con vigore. Sebbene altri prima di lui avessero cercato di ragionare in rima, si può asserire che egli fu il primo ad unire insieme l'argomentazione e la poesia. Ciò che fu detto di Roma abbellita da Augusto può essere, con agevole metafora, applicato alla poesia inglese perfezionata da Dryden: *lateritam invenit, marmoream reliquit;* la trovò di mattoni e la lasciò di marmo (1) ».

---

(1) Il lettore italiano che non sa l'inglese può farsi un'idea abbastanza esatta di quest'ode consultando la versione dello Zanella, che venne pubblicata, la prima volta, nella *Nuova Antologia* di Firenze, anno V, vol. XIII, fasc. II, del febbraio 1870.

CAPITOLO III

GLI SCRITTORI DELLA RIVOLUZIONE

Morte di Carlo II e malcontento contro il suo successore — Giacomo II e l'Università di Oxford—La rivoluzione politica del 1688 e la nuova dinastia—La rivoluzione morale e letteraria nella Gran Bretagna—I costumi inglesi sotto Guglielmo, Anna e i due primi Giorgi—Il popolo e il *gin* — Corruzione nelle classi dirigenti — Letteratura e politica - Gli storici: Vita e opere minori di Clarendon—La *Storia della Gran Ribellione;* suo valore—G. Burnet e la *Storia de' suoi tempi*—I filosofi: Hobbes, sua longevità, sue avventure, sue opere — Analisi del *De Cive* e del *Leviathan*—Locke; sue avventure, sue opere minori - Il *Saggio sull'intelligenza umana;* filosofia e politica di Locke - Cudworth e T. Burnet — Gli statisti: Filmer e A. Sidney - Sir William Temple, suo carattere, suo epicureismo — La produzione letteraria di Temple: I saggi sulla *Virtù eroica*, sulla *Salute*, sul *Governo*, sul *Giardinaggio*—La critica di Temple: Il *Saggio sulla scienza degli antichi e dei moderni* e sulla *Poesia*—Giudizi sbalorditivi di Temple—La controversia sulle *Lettere* di Phalaris - Opinione recisa di Macaulay—Shaftesbury, sue opere—I teologi e la dottrina anglicana; fanatismo del popolo e dei dotti - I *Sermoni* di Tillotson, di Barrow e di South - I teologi minori.

Carlo II morì nel febbraio del 1685, l'anno stesso in cui Newton si accingeva a dar l'ultima mano ai suoi *Principia* e Dryden si preparava a scrivere la *Tremodia Augustalis.* Nel suo discorso al « Privy Council » il nuovo re, già duca di York, promise solennemente di ristabilire su salde basi la costituzione della Chiesa e dello Stato. Ma il carattere dispotico del principe e il disgusto che la gran maggioranza della nazione provava per il cattolicismo, sollevarono presto contro Giacomo II, i suoi ministri e la sua corte anche quelli che erano parsi da principio più devoti alla sua causa. Persino l'Univer-

sità di Oxford, santuario del realismo, che fino allora aveva fulminato l'anatèma contro tutti quelli che si permettevano solo di dubitare del diritto divino della monarchia, si mise in opposizione aperta con gli ordini del sovrano e stigmatizzò violentemente gli abusi che, in nome della Corona, venivano perpetrati da lord Clarendon, dal cancelliere conte di Nottingham, da Hale e dal terribile giudice Jeffries. Gli atti inconsulti del potere esecutivo, la corruzione delle Camere, il mal governo della giustizia e della finanza e la prepotenza ognora crescente dei cattolici, prepararono e acuirono quel vivo malcontento generale che costrinse Giacomo a fuggire da' suoi Stati, provocò la rivoluzione del 1688 e trasmise la corona degli Stuarts a Guglielmo III — quel celebre principe d'Orange che, in mezzo alle più gravi difficoltà interne ed esterne, seppe contenere tutti nell'ordine senza mai violare la costituzione, e la cui morte (1702) è narrata in una delle più belle e colorite pagine del Macaulay (*History of England*). A Guglielmo d'Orange succedettero, sul trono d'Inghilterra, Scozia e Irlanda, dal 1702 al 1714 la regina Anna, dal 1714 al 1727 Giorgio I, della casa di Brunswick o d'Hannover, e dal 1727 al 1760 Giorgio II. Dei sovrani che regnarono nella Gran Bretagna dopo Giorgio II avremo occasione di parlare nelle ultime parti di quest'opera, occupandoci degli scrittori inglesi che fiorirono dal 1760 al 1830 e dal 1830 al 1900.

La Rivoluzione del 1688 che cacciò gli Stuarts dalla Inghilterra non fu solamente una rivoluzione politica e religiosa, ma anche, e sopra tutto, una rivoluzione morale e letteraria. Gli ultimi anni del secolo XVII e i primi del XVIII segnano, in Inghilterra, un cangiamento completo nei costumi e negli studî. Sotto Guglielmo, Anna e i due primi Giorgi la fisonomia della nazione

inglese non offre, a dire la verità, nulla di attraente. L'amore della personalità è eccessivo e la cupidiglia sfrenata. Le alte classi dànno l'esempio della corruzione politica e il popolo non obbedisce che all'istinto brutale. Per convincersene basta leggere le storie, gli atti pubblici, i discorsi parlamentari, i giornali del tempo, i libelli di Swift, le satire di Gay. La bestia umana, infiammata dalle passioni politiche, brucia in effige l'ammiraglio Byng, porta in trionfo il dottor Sacheverell, lancia pietrate a lord Bute, distrugge, a Birmingham, le case dei liberali e dei dissidenti, scende nelle piazze armata di sassi, di coltelli, di torce, bastona, ammazza, incendia, si ubbriaca col *gin*. Il *gin*, in mezzo alle sommosse, alle barricate, ai pugilati, vuol dire il saccheggio e l'eccidio. La terribile bevanda è del 1684. Un rapporto di lord Lonsdale dice che nel 1742 l'Inghilterra ne consumava la bellezza di sette milioni di galloni. Il ministro Walpole, che voleva moderare il furore dei bevitori con una imposta, dovette rinunciare al suo proposito e dichiarare alla Camera che « vista la tempra accesa del popolo (the inflamed temper of the people) la legge non avrebbe potuto mettersi in esecuzione senza l'aiuto della forza armata (without an armed force) ». Chi infiammava il popolo, era, oltre al *gin*, la folla di ladri, di assassini e di prostitute che infestava Londra e le contee, compieva le sue gesta e intavolava i suoi turpi mercati sulle pubbliche strade. Nè le lezioni che venivano alla plebe dall'alto erano tali da porre argine agli abusi e al mal costume. Le coscienze dei ministri e dei membri del Parlamento sono vendute e comprate all'incanto. I deputati scozzesi barattano il loro voto per 200 sterline (1), Bolingbroke, sleale verso la regina e

(1) Montesquieu, *Notes sur l'Angleterre*.

verso il Pretendente, è designato in piena Camera al pubblico disprezzo (1), Walpole si vanta di « conoscere la tariffa » di ogni rappresentante della nazione, e Fox cambia l'ufficio del Tesoro (Pay-office) in una agenzia di affari. Giorgio I e Giorgio II, nè come principi di Galles, nè come re d'Inghilterra, valgono molto più dei loro ministri e dei loro cortigiani. « In fatto di vizî, dice Gay nell'*Opera dei Pezzenti* (The Beggar's Opera) non si può capire se i gentiluomini alla moda imitino i gentiluomini di strada maestra, o se i gentiluomini di strada maestra imitino i gentiluomini alla moda (if the fine gentlemen imitate the gentlemen of the road, or the gentlemen of the road the fine gentlemen) ». Ma, come osserva giustamente il Taine, « questi non erano che i lineamenti esterni; e i buoni osservatori, Voltaire per esempio, non si son lasciati ingannare dall'apparenza. Tra la melma del fondo e la schiuma della superficie scorreva il gran fiume nazionale che, purgandosi per movimento suo proprio, lasciava già vedere ad intervalli il suo color vero, la regolarità possente del suo corso e la limpidezza delle sue acque (2) ».

Dopo la cacciata degli Stuarts e la partecipazione diretta della borghesia agli affari pubblici, la letteratura del Regno Unito cominciò mano mano a modificarsi e nazionalizzarsi. L'esempio di Milton e di Dryden—che avevano unito in una specie di connubio ideale l'arte e la politica, e avevan fatto del libro un'arme temuta di combattimento—non era andato perduto per i loro contemporanei e successori immediati. Gli scrittori che fiorirono al loro tempo, che li precedettero di poco nella

(1) Discorso di Walpole, 1734.
(2) *Histoire de la Litt. angl.* cit.

tomba o che loro sopravvissero, non vollero rinunciare alla rinomanza durevole che poteva venire alle loro opere dal contatto diretto o indiretto degli studî con la vita pubblica. E questo contatto si rivela più chiaramente e intensamente nella produzione letteraria degli storici, dei filosofi e degli essayists.

Holinshed, Daniel, Camden e Walter Raleigh non furono, in sostanza, che cronacisti. I due primi storici inglesi, degni qua e là di questo nome, sono Clarendon e Burnet.

Edoardo Hyde conte di Clarendon (1609-1674) diresse il governo del Regno Unito, dopo la Restaurazione, dal 1660 al 1667. Condannato al bando dalla Camera dei Comuni, egli esulò a Rouen ove dettò le sue memorie (*Autobiography*), un *Saggio sulla vita attiva e contemplativa* (Essay on the active and contemplative Life and why one should be preferred to the other), un volume sulla *Religione e la Politica* (Religion and Policy, and the Countenance they should give to each other, with a Survey of the Power and the Jurisdiction of the Pope in the Dominions of other princes), e altri lavori più o meno notevoli. Il Gosse osserva che l'opera principale di Clarendon, la *Storia della Gran Ribellione* (History of the Great Rebellion), non è l'opera di uno studioso « ma di un soldato, di un amministratore, di uno statista pratico, vissuto in tempi ardui ». Pratico sopra tutto, diciamo noi. In fine al suo libro l'illustre cancelliere e ambasciatore non avrebbe certo potuto scrivere con Tacito: *Beneficio aut injuria ignoti.* La storia di Clarendon è un libello tutte le volte che non è un'apologia. L'uomo politico non può essere generoso e imparziale. E Clarendon difende le colpe più turpi de' suoi amici. Viceversa egli si scaglia con accanimento contro gli avversarî, si me-

raviglia « di vedere Milton sfuggito alla pena dei regicidi », e dice roba da chiodi di Cromwell, di Harrison, di Riccardo e di tutta la fazione repubblicana. La *Storia della Gran Ribellione* comincia con l'avvenimento al trono di Carlo I, che è citato come modello di costumi e di pietà (1), e prosegue fino alla Restaurazione.

L'autore narra con minuzia di particolari i fatti più rimarchevoli, le imprese guerresche, i maneggi diplomatici, l'agitarsi dei regi dopo il supplizio dello Stuart. Ciò che più istruisce nell'opera di Clarendon è la lunga serie dei ritratti di capitani, statisti e oratori, che egli studia uno a uno e dei quali descrive abilmente, ma parzialmente, il carattere, il costume e le aspirazioni. Come letterato lord Clarendon è poco meno che mediocre. Egli sa esprimersi in modo da convincere, ma gli manca l'arte del dir bene. I suoi periodi sono oscuri e prolissi, le sue costruzioni intralciate, le sue parentesi interminabili. *He is not a rare artist in words*, dice di lui il Gosse.

Gilberto Burnet (1643-1715), figlio di un giudice scozzese, entrò negli ordini al tempo della rivoluzione e fu nominato vescovo di Salisbury. Fra i suoi molti lavori storici, biografici e teologici, si ricordano la *Storia della Riforma della chiesa d'Inghilterra* (History of the Reformation of the Church of England) e la *Storia de' miei tempi* (A History of my own Times), che va dagli avvenimenti della Restaurazione al trattato di Utrecht (1713). Il dottor Arbuthnot ha parodiata la *Storia de' miei tempi* in una satira felicissima. Ridere di Burnet era quasi una tradizione presso i tories del diciasettesimo e diciottesimo secolo. E bisogna confessare, per amore della ve

---

(1) « Whose example would have had a greater influence upon the manners and piety of the nation than the most strict laws can have ». (*Hist. of the Great Rebellion*).

rità, che malgrado alcuni tratti vigorosi, lo stile del vescovo di Salisbury è fatto apposta per tirarsi addosso le canzonature. Burnet sa innestare nel racconto aneddoti curiosi e osservazioni interessanti, ma si serve della penna come uno scolaretto, adopera frasi antiquate, va in cerca di figure astruse e assurde; scrive: « ora che ho parlato dell'esterno, mi accingo a parlare dell'interno », oppure: « spero che il lettore mi perdonerà questa digressione necessaria », e via via. Gilberto Burnet ebbe una giovinezza ricca di avventure: esiliato dagli Stuarts, si attaccò al principe di Orange, il quale, divenuto Guglielmo III, lo ricompensò della sua fedeltà assegnandogli il vescovado.

Il potere assoluto e la monarchia parlamentare che ebbero per storici Clarendon e Burnet — un primo ministro e un ecclesiastico — ebbero per filosofi Hobbes e Locke — un materialista e un cartesiano. Tommaso Hobbes (1588-1679) visse novantun'anni. Egli ebbe agio di conoscere i favoriti di Elisabetta e di Giacomo, di discutere coi discepoli di Bacon, di assistere all'incoronamento di Carlo I e al suo supplizio e di insegnare matematiche a Carlo II. Recatosi in Francia Hobbes pubblicò il suo grande trattato politico *De Cive*, pieno d'improperî contro il clero cattolico. Nel *Leviathan* (1651) gli attacchi contro il papismo sono anche più violenti: l'ironia, i sarcasmi, i motteggi vi sono profusi a due mani. Cacciato da Parigi, fece ritorno in Inghilterra, ove i protestanti lo riverirono come un maestro. Bentham e la scuola utilitaria derivano da lui. Egli è il matematico delle scienze morali. La sua filosofia è una geometria e la sua argomentazione un calcolo. Come i matematici formano i poliedri mediante la linea retta e la curva, egli forma la passione, il diritto, le istituzioni umane mediante la sensazione e il desiderio. Per Hobbes « l'uomo è un corpo,

l'anima una funzione, Dio una incognita ». In altre parole egli dice: Dio è l'universo e l'universo è Dio: l'anima è mortale: la sovranità risiede nel popolo ed è irrevocabile. Il potere si esercita unicamente in vista del bene pubblico. La religione è una invenzione umana; l'interesse e la paura sono i fattori principali della società. La morale è una questione di tornaconto. Lo stile di Hobbes è come la sua filosofia: un complesso di fatti e di ragioni. Nessuna grazia, nessun ornamento: le parole più semplici e più durevoli: la frase più breve e più serrata. Egli sbarazza la scienza da ogni teoria scolastica e rigetta persino l'autorità delle citazioni.

La filosofia di Hobbes è, senza dubbio, il prodotto di una forte convinzione, ma è anche, in qualche parte, l'espressione dei costumi del diciasettesimo secolo. Al tempo degli Stuarts le passioni animali tenevano il disopra sull'intelletto e sul sentimento; e Hobbes ridusse la natura umana a materia. I gentiluomini e gli scrittori di Whitehall e di Windsor furono atei e brutali nei costumi, e Hobbes fu ateo e brutale nella speculazione. Egli non vede che il lato peggiore degli uomini; e però li dipinge a colori foschi. Secondo lui non esistono nè diritto naturale, nè amicizia. Egli vuole la monarchia assoluta: nulla deve resistere al sovrano. Il sovrano non commette mai ingiustizie. Egli deve decidere dei libri canonici. Egli è il papa del papa. Queste, a un dipresso, — dettate con stile chiaro e conciso e con lucidezza e profondità di pensiero — le teorie del *Leviathan*, del *Trattato sulla natura umana* (Treatise on Human Nature) e di quello *Sul cittadino* (De Cive, cit.). Il nome di cittadino in bocca a Hobbes sembra quasi un triste scherzo. Esistono forse dei cittadini per Tommaso Hobbes?

Giovanni Locke, il fondatore del realismo scientifico moderno, nacque a Wrington nel Sommersetshire l'anno 1632

e morì a Londra nel 1704. Fece i primi studî alla scuola di Westminster e li terminò all'università di Oxford. Fino dalla giovinezza egli si applicò allo studio della letteratura classica e delle opere di Bacon e di Descartes. Esercitò per qualche tempo la professione di medico, ma dovette abbandonarla per motivi di salute. Nel 1664 fu compagno di viaggio, in Germania, di sir Walter Wane, inviato di Carlo II presso l'elettore di Brandeburgo. Reduce in Inghilterra, strinse amicizia con lord Shaftesbury, il quale lo nominò precettore di suo figlio. Quando Shaftesbury si rifugiò in Olanda, Locke lo seguì e non tornò a Londra che con la flotta del principe di Orange. Locke è il più brillante erede di Bacon da Verulamio. Il suo *Saggio sull'intelligenza umana* (Essay on the Human Understanding, 1690), i suoi trattati del *Governo civile* (On Civil Government), i suoi *Pensieri sull'educazione* (Thoughts concerning Education) e le sue *Lettere sulla tolleranza* (Letters concerning Toleration) lo mettono in prima linea tra i prosatori inglesi. Egli confuta la teoria platonica delle idee innate, rintraccia l'origine, la estensione e la certezza delle cognizioni, scopre i fondamenti e i gradi della fede (*Reasonableness of Christianity*, 1695), studia i mezzi con i quali l'intelletto viene in possesso delle idee, dimostra che le idee derivano dalla sensazione e dalla riflessione (1) analizza le idee semplici e le complesse, tratta delle parole e del linguaggio, ricerca il modo di giungere alla verità, difende i principî della libertà religiosa e della sovranità popolare e disserta intorno alla

(1) « This great source of most of the ideas we have, depending wholly upon our senses, and derived by them to the understanding, I call *sensation*..... This source of ideas every man has wholly in himself; and though it be not sense, as having nothing to do with external objects, yet it is very like it, and might properly enough be called internal sense. But I call the other sensation, so I call this *reflection*..... » (*Essay on the Human Underst.*).

educazione fisica, morale e intellettuale. Lo stile di Locke è l' antitesi di quello di Hobbes. Locke è pomposo, elegante, abbondante. Egli afferma e confuta, accoglie gli argomenti buoni e cattivi e non isdegna di contradire nemmeno se stesso. Nella teoria della libertà egli comincia come Spinoza e finisce come Leibnitz. In una parola, egli accetta due dottrine: la libertà materiale e la libertà metafisica.

La filosofia e la politica di Locke si possono riassumere in questo modo: Nessuna idea innata. L' idea di Dio sparisce con le altre, anzi prima di tutte le altre. Le operazioni intellettuali non sono continue. Il pensiero non è che una funzione dell' anima. Lo stato di natura è uno stato di eguaglianza e di libertà. Se il potere di una o più persone grava sulla proprietà comune, esso deve essere rovesciato. La creazione di una tassa illegale rende nullo il governo. La prerogativa regia è un potere discrezionale di cui usa, in certi casi determinati' il rappresentante dell'autorità.

Queste idee che, in ogni altro paese, autorizzerebbero tutte le insurrezioni e tutti i colpi di stato, non sono per l'Inghilterra che una garanzia enorme di libertà politica. Locke non fa, in sostanza, che sviluppare con dimostrazioni filosofiche la dichiarazione del 1688. Egli mette al di sopra di ogni principio di società l'indipendenza dell'uomo. « Ognuno, egli dice, sorte da natura il suo potere esecutivo (every one quits his executive power of nature). Il solo scopo per cui l'uomo si sveste della sua libertà naturale (of his natural liberty) e si lega alla società civile (and puts on the bonds of civil society) è quello di poter godere più sicuramente delle sue proprietà (1) ».

(1) Altrove egli aggiunge, o, meglio, ripete: « The great and chief end of men uniting into common wealths and putting themselves under government is the preservation of their property ». (*Civil Government*).

Locke rifiuta e scarta dalle sue teorie tutto ciò che vi è di nebuloso nei sistemi scolastici e affronta valorosamente, come Bacon, la vivida luce della scienza. Anche in teologia egli cerca di giungere, per quanto è possibile, alla verità, tralasciando il non essenziale (the non-essential). Le sue doti più notevoli come letterato, filosofo ed educatore sono la perspicuità, la chiaroveggenza, la modestia e il liberalismo alto, sincero e scevro di pregiudizî politici.

Ralph Cudworth (1617-1688) e Tommaso Burnet restano molto al disotto di Hobbes e di Locke. Del primo abbiamo un *Sistema intellettuale dell'universo* (The True Intellectual System of the universe), in cui si combattono le dottrine ateistiche, si mostra che vi è un Dio onnipotente e che, in opposizione alle idee dei fatalisti, la volontà umana è libera. Cudworth fu professore di ebraico a Cambridge e scrisse anche un libro sulla *Moralità eterna e immutabile* (Eternal and Immutable Morality) che venne pubblicato dopo la sua morte. T. Burnet è autore di alcuni lavori teologici e, segnatamente, di una *Teoria sacra della terra* (Sacred Theory of the Earth) nella quale si accettano ogni sorta di ipotesi antiscientifiche sulla formazione geologica del nostro pianeta. Questa lunga opera si distingue tuttavia per ricchezza di stile e di imaginazione.

Citiamo solo per memoria Filmer che diede alle stampe un *Patriarca* (The Patriarch) e Algernon Sidney (1621-1683) che pubblicò dei *Discorsi sul governo* (Discourses on Government) e morì sul patibolo perchè convinto di propaganda repubblicana e di complotto contro lo Stato. I due più notevoli scrittori di cose politiche durante la Restaurazione furono Sir William Temple (1628-1699) e A. A. Cooper conte di Shaftesbury (1671-1713).

William Temple, l'illustre negoziatore della Triplice Alleanza contro Luigi XIV, aveva attraversati gli anni peggiori della Restaurazione procacciandosi l'affetto del re e del popolo, servendo abilmente gli interessi del paese all'estero, e acquistando fama di grande diplomatico, di uomo piacevole, dotto, compito, corretto nelle forme, nel contegno, nella parola. I tradimenti dei suoi colleghi davano l'aspetto di fedeltà alla sua astuta indecisione e la immoralità pubblica innalzava esageratamente la sua virtù o, meglio, la sua apatia. L'arte di Temple consisteva nel farsi credere necessario. Egli rifiutò più volte il ministero sotto Carlo I. Durante le vivaci battaglie intorno all'atto di esclusione, che doveva chiudere al duca di York la strada del trono, Sir William Temple, membro dei Comuni, si guardò bene dal comparire alla Camera. L'avvenimento di Guglielmo, ch' egli aveva conosciuto in Olanda, non lo fece uscire dal suo romitaggio di Moor-Park. Temple aveva 1500 sterline di rendita e una splendida sinecura in Irlanda. Deciso di non immischiarsi ulteriormente di politica, lasciò compiersi in pace e consolidarsi la rivoluzione del 1688. Egli viveva tranquillamente, patriarcalmente, signorilmente in campagna, circondato dalla moglie, dalla sorella e dai suoi segretarî, riceveva visite, mandava prudenti consigli al re; piantava fiori e frutta, si bagnava nelle acque limpide e fresche del canale, mangiava bene e beveva e digeriva meglio. Il suo epicureismo e la sua letteratura avevano parecchi tratti di rassomiglianza. Epicuro era proprio il modello che egli aveva scelto per distrarsi dalle noie della vita e passar giorni quieti e beati.

« Mi sono spesso meravigliato, egli scrive, che Epicuro abbia potuto trovare tanti aspri e amari censori nelle età che lo hanno seguìto, mentre il suo ammirevole spirito, la sua feli-

cità di espressione, la temperanza della sua vita e la costanza della sua morte (admirable wit, felicity of expression, temperance of life and constancy of death) l' han reso così caro ai suoi amici, così ammirato dai suoi discepoli e così onorato dagli ateniesi ».

La produzione letteraria di sir Temple è facile, mondana, amabile come il suo carattere. Egli narra umilmente le cose piccole e maestosamente le grandi. Unisce gli aneddoti dell'uomo di spirito e del cortigiano che ha vissuto in intimità coi principi e coi grandi, ai consigli dello statista, parla, con uguale facilità e vivacità, di Carlo II e del clima di Londra, del vescovo di Munster e delle ciliege che Sua Eccellenza mangiava in settembre, tesse biografie e ritratti, pubblica il *Saggio sulla virtù eroica* (Essay on Heroic virtue), quello sulla *Salute* (On Health), sul *Governo* (On Government), sul *Giardinaggio* (Memoirs on Gardening). Egli si erige a filosofo, ad estetico, a narratore, a erudito. Nel *Saggio sul Governo* si rivela buon politico, ma nella *Virtù eroica* resta miserevolmente addietro al Carlyle. Come critico d'arte e storico William Temple dice cose nuove e giuste e sciocchezze madornali. Trova, primo, un soffio pindarico nel vecchio canto di Régnard *Lodbrog*, pone il *Don Chisciotte* tra i capolavori della letteratura moderna e scrive pagine bellissime sulla potenza e la decadenza dei turchi. Nel Saggio sulla *Scienza degli antichi e dei moderni* (Of Ancient and Modern learning) e in quello sulla *Poesia* (On poetry) passa in rassegna la storia letteraria dei varî popoli e si affatica a dimostrare che gli antichi superarono in tutto i moderni — persino nelle scienze. Questi due lavori son debolissimi e, come dice il Macaulay, devono essere stati concepiti in un'ora diabolica (in an evil hour). Lo stile è eccellente, ma la materia vi è svolta in modo

addirittura puerile. Noi impariamo da sir Temple cose sbalorditive: Licurgo ha viaggiato in India e ha portato da quel paese le leggi spartane. Orfèo ha girato per il mondo in cerca di cognizioni (in search of knowledge). Pitagora ha passati ventidue anni in Egitto e dodici in Babilonia, e ha vissuto, come gli antichi bramini, duecento anni. I vecchi filosofi greci hanno predetto i terremoti e la peste. I moderni hanno completamente perduta l'arte dello scongiuro e non possono più, come gli antichi, incantar pesci, uccelli e serpenti col suono della musica. « Talete, Pitagora, Democrito, Aristotele ed Epicuro, conclude sir Temple, hanno fatto, nei varî dipartimenti della scienza, molti più progressi che non ne abbiano fatto i loro successori *(Ancient and Modern Learning)* ». Intorno ai moderni sir Temple esprime giudizî che fanno spalancare tanto di bocca e di occhi. Fra i più grandi geni dell'età moderna egli pone Fra Paolo Sarpi, Guevara sir Filippo Sidney, Selden, Voiture, e Bussy-Rabutin. Ma questo sarebbe niente. C'è qualche cosa di più stupefacente di più inqualificabile, di più enorme. Nel redigere il catalogo dei grandi uomini dell' Europa moderna, sir William Temple dimentica, fra gli italiani, Dante, Petrarca Ariosto e Tasso, fra gli spagnuoli, Lope de Vega e Calderon, tra i francesi, Pascal, Bossuet, Molière, Corneille, Racine e Boileau e tra gli inglesi, Chaucer, Spenser, Shakspeare e Milton!

Sulla base di queste assurdità pazzesche e di queste omissioni criminali sir William Temple espone, discute e difende con gran calore la sua teoria favorita, quella cioè, che la razza umana descrive, costantemente e fatalmente, una parabola degenerante e che i vecchi libri sono, in tutte le materie, i migliori che mai siano stati scritti. Per avvalorare ed esemplificare la sua opinione sir Temple cita le *Favole* di Esopo e le *Lettere* di Pha

laris e le dichiara non solo autentiche ma « le migliori favole e le migliori lettere del mondo (the best fables and the best letters in the world) ».

Nella questione dell'autenticità delle *Lettere* di Phalaris, tiranno greco che governò Agrigentum (Girgenti) più di 500 anni avanti Cristo, sir William Temple trovò sul continente e nell' isola, caldi difensori e oppositori vivaci. Temple non sapeva una parola di greco, ma ciò non gli impedì di asserire con tutta sicurezza che « bisognava essere un pittore ben mediocre per non riconoscere nelle lettere di Phalaris un lavoro originale (but I think he must have little skill in painting, that cannot find out this to be an original) ». La frecciata è diretta contro il Poliziano ed Erasmo che dichiararono e provarono quelle lettere spurie. Il « Christ' s College » di Oxford aiutò Temple nella sua disgraziata campagna pro Phalaris e incaricò il Boyle di pubblicare una nuova edizione delle *Lettere* attribuite al tiranno di Agrigentum. Nel proemio di quest'edizione Carlo Boyle si lasciò sfuggire un' acre osservazione contro Riccardo Bentley (1663-1742), celebre filologo, professore al « Trinity College », arcidiacono di Ely e autore di edizioni ragguardevoli di Orazio, Terenzio e Milton. Bentley, per vendicarsene, confutò, in una dissertazione divenuta famosa, le opinioni di Temple e dei phalarisisti e trattò il gentleman-letterato con molta durezza. Sir William, quantunque ferito nel suo amor proprio di dotto, si limitò a rispondere che non avrebbe risposto. Il suo riserbo diplomatico non lo abbandonò nè anche in questa occasione. Ma se non rispose fece rispondere dalla società accademica del « Christ's College » e, per essa, dal solito Boyle. In realtà la risposta venne redatta da Swift, dal dottor Atterbury e da altri. La contro replica di Bentley fu schiacciante e non solo troncò per sempre la questione, ma stabilì an-

che più durevolmente la rinomanza di Bentley come critico dei classici. Macaulay riassume il suo giudizio sulla disputa con poche frasi che sono un vero colpo di mazza per sir Temple. « È perfettamente certo, egli scrive: primo, che le *Lettere* di Phalaris sono cattive; secondo, che sono spurie; terzo, che, cattive o buone, spurie o genuine, Temple non poteva capir nulla dell'argomento e non sarebbe riuscito a ricostruire una sola linea di esse, meglio che non avrebbe decifrato un obelisco egiziano (1) ».

Antonio Ashley Cooper, terzo conte di Shaftesbury (1671-1713) ha dato all'Inghilterra due leggi importanti: quella del *Rest* e quella dell' *Habeas corpus*. La prima sacrifica la libertà politica al fanatismo religioso, la seconda assicura il rispetto della libertà individuale. Shaftesbury è un uomo a due faccie: l' *homo duplex* dei latini. Egli è scioperato e integro, amico e traditore, tribuno e cortigiano, scettico e formalista. C'è in lui del Machiavelli e del Mirabeau. I suoi *Discorsi* (Speeches) sono alti ed eloquenti: le sue *Caratteristiche* (Characteristics) cosmopolite e amabilmente mondane. Prima di diventare l'Achitofel di Dryden e la bestia nera dei favoriti di Giacomo, Ashley Cooper era stato il vero autore della rivoluzione che diede il trono a Carlo II. Monk non ha agito che in nome e per conto di Shaftesbury.

Alcuni critici autorevoli, e tra essi il Gosse, notando che Shaftesbury fu una delle forze letterarie del suo tempo, anzi la piu gran forza tra Dryden e Swift, osservano che gli storici della letteratura inglese l'hanno

---

« Now it is perfectly certain, first, that the letters are bad; secondly, that they are spurious; and thirdly, that, whether they be bad or good, spurious or genuine, Temple could know nothing of the matter; inasmuch as he was no more able to construe a line of them than to decipher an Egyptian obelisk ». (Macaulay 's *Essay on William Temple*).

stranamente negletto (strangely neglected). La ragione di questa trascuratezza non è, ci sembra, molto difficile a trovarsi. Le idee politiche di Shaftesbury sono state rigettate da gran tempo e il suo stile letterario è divenuto anch'esso antiquato, massime se lo si paragona alla brillante e vivace dizione di Addison, di Swift e dello stesso Temple. La dimestichezza del conte di Shaftesbury con gli uomini politici e i letterati del continente diede al suo modo di pensare e di scrivere un'impronta speciale che tutti gli insulari non ammirano e che, anzi, crediamo, sembra a molti fra essi manchevole e difettosa.

Mentre, in politica, gli storici, i filosofi e gli uomini di Stato, discutevano la monarchia assoluta e il governo parlamentare, in teologia gli ecclesiastici e gli oratori— Bull, Stillingfleet, Chillingworth, Samuele Clarke, Giorgio Berkeley, Hutchinson, Giovanni Strype, More, Owen, Sprat, Sherlock, Mathew, Tillotson, Barrow, South e altri—combattevano, con la parola e con gli scritti, l'arianesimo, l'ateismo, il papato, i Santi Padri e i Concilî e svolgevano largamente e schiettamente i principî della dottrina anglicana (1). Come lo Stato anche la Chiesa andava dividendosi in due partiti: i whigs predicavano la libertà del culto; i tories volevano una religione persecutrice e ortodossa. Il popolo stava con questi ultimi. In argomento di fede esso non comprendeva che il rigorismo e la superstizione. E i fanatici dotti gliene davano l'esempio. Wesley, un letterato, un erudito di Oxford, interrogava il diavolo e gli attribuiva malattie, incubi, tempeste e terremoti. Giorgio Story lo seguiva da

(1) *Defensio Fidei Nicenae, Originas Sacrae, Sermons, Theory of Vision, Boyle-Lectures, Siris, The Annals of the Reformation, Lives of Cramner, Cheke, Grindal, Apologies, In vindication of the doctrine of Trinity*, ecc.

presso come la scimmia l'uomo; Mark Bond recitava salmi dall'alba al tramonto; John Haime discorreva a voce alta col demonio; Whitefield urlava e singhiozzava per giornate intere e Tommaso Olivier faceva i suoi preparativi di viaggio « per entrare nel cielo ».

Fra tutti questi predicatori, teologi e visionarî meritano una menzione speciale Giovanni Tillotson, Isacco Barrow e Roberto South. I *Sermoni* (Sermons) di Giovanni Tillotson arcivescovo di Canterbury (1630-1694) furono acquistati da un libraio amico per duemila cinquecento sterline, pari a sessantaduemila cinquecento franchi. Essi formano tre volumi in-folio, ciascuno di settecento pagine. La « Saggezza dell'esser religioso » (The Wisdom of being religious) è il titolo del primo sermone che incomincia nel modo seguente:

« Questa frase comprende due termini che non sono differenti nel loro significato (which are not distinct in sense): essi non vi differiscono che come la causa differisce dall'effetto, i quali (causa ed effetto), per mezzo di una metonimia in uso presso ogni specie di autori (by a metonymy used in all sorts of authors) sono frequentemente posti una per l'altro ».

Il sermone quarantaduesimo tratta della maldicenza e preludia a questo modo:

« Primo, esaminerò la natura di questo vizio e in che consiste; secondo, considererò fino a qual punto si estende la proibizione che ci è fatta di darci in braccio ad esso; terzo, mostrerò il male di questa abitudine tanto nelle sue cause, quanto ne' suoi effetti; quarto, aggiungerò alcune considerazioni supplementari per allontanarne gli uomini (to dissuade men of it); quinto, darò alcune regole e direzioni che servi-

ranno ad evitarlo e a guarirlo (for the preservation and cure of it) (1) ».

Il tôno è sempre il medesimo e la nomenclatura sempre più arida. Dopo aver classificate e spiegate le parole, Tillotson numera e classifica le idee. « Mi sforzerò, egli dice, di stabilire la verità in tre modi: primo, con una prova diretta; secondo, mostrando, per mezzo di contrasti, la follia e l'ignoranza dell'irreligione e del vizio; terzo, difendendo la religione contro le accuse ordinarie che sembrano imputarla di ignoranza o di imprudenza (which seem to charge it with ignorance or imprudence)». Che accanimento di suddivisioni e di dimostrazioni! Le parole di Tillotson sono sassi, le sue frasi sono pietre da mulino. Tutto è numerato, ordinato, classificato. Nè vena, nè forza, nè spirito, nè imaginazione, nè filosofia. Ma la sua buona fede e la sua schiettezza lo rendono pregevole. È perciò che egli si lascia addietro tutti gli altri. La critica inglese, che giudica con molta indulgenza e molta parzialità gli scrittori di materie teologiche, trova nelle opere di Tillotson e segnatamente nelle sue « Letture del martedì » (Tuesday lectures) — alle quali, com'è noto, assisteva tutto il clero di Londra — la chiarezza, il decoro e persino una certa grazia elegante e piana. Il che non ci sorprende. Rare volte, infatti, ci è occorso di veder censurato da un critico inglese un teologo inglese. Abbiamo letto in storie autorevolissime della letteratura britannica lodi stupefacenti di opere religiose che non hanno altro merito all'infuori di quello che può venir loro dall'argomento sacro che svolgono o dalla santità, più o meno provata e sincera, dei loro autori.

---

(1) « Firstly, I shall consider the nature of this vice and wherein it consists. Secondly, I shall consider the due extent of this prohibition, Thirdly, I shall show the evil of this practice both in the causes ... ». ecc.

(*Sermons*, 42)

Isacco Barrow (1630 - 1677) è anche più analitico e decompositore di Tillotson. La sua forza intellettuale è veramente poderosa e la sua argomentazione solida e virile. Egli precedette Newton nell' insegnamento delle matematiche a Cambridge, viaggiò gran parte dell'Europa e visitò l'Oriente. Nel 1669 prese gli ordini e si dedicò con amore intenso alla teologia. I suoi *Sermoni* (Sermons) divennero presto famosi per la ricchezza e il colorito dello stile. Egli ha la perspicuità e il metodo del geometra; una tenacità di logica addirittura suggestionante. I suoi discorsi sull'*Amore di Dio* (Love of God) e altre opere ascetiche lo pongono in prima linea tra i prosatori del suo tempo.

Dopo Tillotson e Barrow merita un posto cospicuo nella storia letteraria dell'Inghilterra, Roberto South (1633-1716), figlio di un mercante di Londra, più realista del re, partigiano del diritto divino e dell' obbedienza cieca, polemista acre, diffamatore, avversario implacabile dell' « Atto di tolleranza » (Act of Tolerance). Egli è un teologo commediante; gestisce, va in collera e sogghigna con la facilità di un Garrick o di un Talma. La prosa dei suoi *Sermoni* (Sermons), raccolti in sei grossi volumi, è semplice, famigliare e parlata. South scrive quasi discorrendo.

Tillotson, Barrow, South, sono gli astri di prima grandezza. I satelliti non mancano. Riccardo Baxter (1615-1691) compone il *Riposo eterno del giusto* (The Saint's everlasting Rest) e l'*Appello al non convertito* (A Call to the Unconverted), Roberto Barclay (1648 - 1690) pubblica la sua *Apologia* latina e Guglielmo Penn, il fondatore della colonia di Pensilvania (1644 - 1718) scrive, in favore del quakerismo, i trattati *Nè Croce, nè Corona* (No Cross, no Crown), *Una breve relazione del popolo chiamato quaccheri* (A brief account of the People called quakers) e la *Condotta della vita* (The conduct of Life). Si entra nel

XVIII secolo col cervello pieno di disputazioni teologiche. I matematici e i filosofi discutono di ariancsimo e lo stesso Newton — il gran Newton—commenta l'Apocalisse e vede nel Papa l'Anticristo.

CAPITOLO IV.

I GIORNALI E L'« ESSAYISM » — ADDISON — SWIFT

Pubblicazioni periodiche anteriori al secolo XVII — Il primo giornale settimanale inglese — I *Pamphlets* e i *Mercuries* - Persecuzioni contro la stampa — Roger l'Estrange e Twyn — Sviluppo del giornalismo — Il giornale quotidiano — La legge sul timbro — Le *Reviews;* la « réclame » — La *Rivista* di Defoe — Steele e il *Tatler* — Collaborazione di Addison — Lo *Spectator;* sua importanza, suo valore letterario — Vita e opere di Addison Addison poeta ed essayist — *Lettera a lord Halifax*, la *Campagna*, il *Saggio sulla bontà* — Il *Catone*, suo successo immeritato — Addison ministro — Bolingbroke, sue opere, sue avventure — Nascita, primi studî e primi lavori di Gionata Swift — Saggi poetici — (*Odi pindariche*, poesie minori) — Swift segretario e collaboratore di sir W. Temple — La *Battaglia dei libri* - Primi passi di Swift nella carriera ecclesiastica — Ester Johnson (Stella) e la signorina Vanhomrig — Gli amori di Swift — *Cadenus e Vanessa* e il *Giornale a Stella* — Swift e i ministri — Lo scrittore politico: Le *Lettere del mercante di panni* — Il *Discorso sulle dissensioni di Atene e Roma* — Il polemista religioso: Il *Racconto della tinozza* — Altri lavori di Swift — Ritratto fisico, intellettuale e morale di Swift — Sua morte.

Se le pubblicazioni periodiche fossero rimaste, in Inghilterra, quello che erano al tempo degli *Acta Diurna* degli antichi romani, delle *Riviste* e degli *Annali* (Tsing-Rao, King-Pan) dei cinesi del IV secolo, delle *Gazzette* dei veneziani (1550), delle *Notizie scritte* (Zeitungen, Relazionen) dei belgi, dei borghesi della Lega anseatica (1580-1619) e di Augsbourg (1612), delle *Lettere - notizie* (News-Letters) dei corrispondenti inglesi (1615-20) e delle *Notizie della settimana* (The Weekly News, The News of the Present Week) di Bourne, Archer e « Mercurius Britannicus », pseudonimo di Nataniele Butter (1622)—esse non avrebbero certo potuto prendere, verso la metà del

secolo diciasettesimo, un posto così eminente nella manifestazione della vita civile, politica, morale e intellettuale della Gran Bretagna, nè sarebbero riuscite a contrastare il dominio delle coscienze al sermone e al libro.

Il primo numero del giornale di Butter, oggi rarissimo, uscì il 23 maggio 1622 e fu venduto nel vecchio San Paolo di Londra (il San Paolo di Cristoforo Wren non era ancora costruito) da un banditore pubblico cui l'editore aveva commesso di gridare, con la sua voce più squillante: *The Weekly News*, *for one penny!* (*Le Notizie della settimana* per un soldo!). Il piccolo foglio in-4, avo modesto di una posterità innumerevole e gloriosa, incontrò subito il favore dei lettori. I numeri successivi—arricchiti dalla collaborazione di Guglielmo Sheffard, di Nataniele Newberry, di Bartolomeo Downes e di Edoardo Allde—davano notizie di Parigi, dell'Aia, delle campagne, dei temporali, delle tempeste, degli incendî e degli animali bicefali; pubblicavano qualche documento ufficiale, qualche annunzio dello « Stationer's Hall », e, molto timidamente, anche qualche aneddoto della corte—per esempio la caccia di Sua Maestà e dei principi e il parto della regina.

Alle *Veekly News* seguirono, a varî intervalli, i « Pamphlets » della stampa calvinista, fanatica e ribelle, che Giacomo I perseguitò con accanimento e che fu difesa, invano, da Milton sotto il suo successore. La Camera Stellata armò i suoi carnefici e Carlo II i suoi giudici, ma inutilmente. I libelli puritani e cattolici cadevano come gragnuola. Si tentò allora di confiscare tutta la stampa e di trasformare il re in « editore universale »; e i giureconsulti del tempo provarono, con le leggi alla mano, che il titolo di tipografo era « uno dei privilegi indistruttibili e inalienabili della corona». Tornate vane

le ammende pecunarie e le detenzioni si ricorse a un mezzo più speditivo: appiccare e fare a pezzi il primo stampatore che fosse caduto nelle mani della giustizia. I *Mercuries* che si andavano pubblicando dalla comparsa delle *Weekly News* non avevano dato gran motivo di lagnanza al governo. Il rigore della legge cadde con tutto il suo peso feroce, per la prima volta, sopra certo Twyn del quale, a quanto sembra, aveva molto a dolersi quel Roger L'Estrange che fondò nel 1663 il *Notiziario pubblico* (The Public Intelligencer). La stamperia di Twyn fu invasa, per delazione di L'Estrange, dalla polizia, che sequestrò quanti « fogli umidi » potè trovare e trasse in arresto l'editore. Il povero Twyn disse al sergente Morton, avvocato della corona, e al giudice Hyde che egli stampava per vivere. Hyde gli rispose che sarebbe stato appiccato e che le sue membra si sarebbero disseccate benissimo alle porte di Temple Bar, di Ludgate o di Aldgate. E così accadde. La sorte di Twyn commosse, ma non disarmò, nè scoraggì la stampa. Dal 1663 al 1692 comparvero non meno di ottantasei giornali, tra i quali ricordiamo la *London Gazette* (1666) che esiste tuttora. Dal 1693 al 1694 i giornali, malgrado le leggi restrittive sulla stampa, si moltiplicarono. E non solo si moltiplicarono, ma aggiunsero alle notizie dei fatti un commentario. Questa novità, introdotta dal *British Apollon* e dal *Universal Post-Scriptum*, suscitò un grave malcontento nelle sfere ufficiali. I Comuni, spinti dal governo, promisero il loro appoggio per schiacciare la stampa che, a' suoi molti delitti, univa ora quello della libera critica. Si discusse intorno alla opportunità di impedire ai giornalisti l'ingresso alle sedute della Camera. Ma, in sostanza, a nessuno dei rappresentanti conveniva di soffocare l'eco de' suoi trionfi oratorî o delle sconfitte parlamentari de' suoi avversarî. I whigs chiesero venia per

i giornali whigs e i tories per i giornali tories. Non se ne fece nulla. « I nostri uomini di Stato, disse a tal proposito Swift, in una lettera a Stella, sono bene imbarazzati: vorrebero sopprimere i giornali dei loro avversarî e serbare l'arme per sè soli».

Nel 1695 gli editori di Londra pensarono di fare una innovazione nella stampa periodica. Il redattore capo della *Posta alata* (Flying Post) imaginò di vendere il suo giornale come carta da lettere, lasciando a disposizione dell'abbonato la metà del foglio in bianco. « I signori, egli avvertì nel suo annunzio, che vorranno, scrivendo ai loro amici, comunicar loro i particolari degli affari pubblici, possono trovare il nostro giornale presso John Salisbury al « Sole levante » in Corn-hill, per due pence. Si avrà cura di lasciar loro sufficiente spazio perchè scrivano i loro proprî affari ». Nel 1696 un altro editore, notando che l'impressione tipografica contrastava singolarmente coi caratteri tracciati a mano, fece fondere dei caratteri corsivi per imitare la scrittura e vendette il tutto, sembra però con poco successo, perchè il giornale non potè sussistere. Dal 1702, anno in cui comparve il *Notiziario del giorno* (The Daily Courant) data il trionfo della stampa quotidiana della Gran Bretagna. Al *Daily Courant* tennero dietro, dal 1702 al 1760, il *Gentleman's Magazine*, il *Postman*, il *Monthly Magazine*, il *Boyer's Register*, il *Breton* di lord Bute e Doddington, il *North Breton* di Wilkes, l'*Evening Post* e gli altri giornali whigs e tories di cui avremo occasione di parlare più innanzi.

La legge del timbro presentata dal gabinetto tory del 1712 e l'imposta di uno scellino sugli annunzî portarono un colpo terribile alla stampa inglese, ma non riuscirono a combattere utilmente l' influenza del giornalismo, che continuò la sua marcia ascendentale. Il sistema di corruzione imaginato da Walpole e il milione

250,000 franchi da lui distribuito a penne venali e a pubblicisti senza talento e carattere non sortirono nemmeno essi alcun effetto. L'interdizione legale della pubblicazione dei resoconti delle sedute parlamentari non servì che ad acuire la vena degli scrittori; l'analisi diretta fu sostituita da relazioni travestite, in cui la Camera dei Comuni venne trasformata in senato romano e Walpole prese il nome di Marco Tullio Cicerone. Vedremo a suo tempo Junius farsi il giustiziere dei ministri e degli uomini di Stato nell'*Avvertitore Pubblico* (The Public Advertiser) e John Wilkes tenere in iscacco, per dieci anni, col *North Breton* il Parlamento, il ministero e la Corona e mettere in pericolo la dinastia degli Hannover.

Le due date giornalistiche che fanno epoca nella storia della letteratura inglese sono il 19 febbraio 1704 e il 12 novembre 1709, giorno mese e anno in cui si pubblicarono, rispettivamente, i primi numeri della *Rivista* (The Review) di Daniele Defoe e del *Ciarliero* (The Tatler) di Isacco Bickerstaff e Riccardo Steele. Fino a quel momento il giornale s'era occupato poco o nulla di materie letterarie e artistiche. Il solo scopo degli stampatori e dei redattori era quello di risvegliare la curiosità del pubblico sugli avvenimenti politici, commerciali e cittadini e di fare un po' di danaro con gli annunzî dei negozianti. Perchè la « réclame » era già passata dalla bottega e dalla strada al foglio quotidiano o settimanale. Fino dal 1695 una signora Baker, mercantessa di biancheria e modista, faceva inserire nella *Morning Post*: « Piccadilly 2° 27; eccellente confezione di vesti e cappelli sotto il patronato delle dame della corte». Nel 1712 un ardito calzolaio proclamava nel *Daily Courant* che « le sue scarpe e i suoi stivaletti erano portati con orgoglio da tutta la gentry dei tre regni » e nel 1760 il *Court's Journal* pubblicava venticinque versi in favore

di un cappellaio celebre. La « réclame » non era ancora *puffing*, ma si annunziava già con una certa pompa.

La comparsa della *Review* e del *Tatler* cambiò il giornale in *Rivista* o, meglio, in *Essay*. L' Essayism divenne una delle estrinsecazioni più alte, più generali e più popolari della vita mondana e intellettuale del Regno Unito; e i Defoe, gli Steele, gli Addison e gli Swift esercitarono sui costumi e sulle idee della loro patria una influenza decisiva.

La *Review* di Defoe è una miscellanea politica, letteraria, commerciale, critica, anedottica e satirica, ove si discutono e si flagellano a sangue le opere, le abitudini, i vizî, i tradimenti, le volgarità dei contemporanei. Bisettimanale da principio, essa fu pubblicata nel secondo anno tre volte la settimana e continuò ad uscire, per dodici anni, dicendo la veritá a tutti i partiti, non infeudandosi ad alcuno di essi e procurandosi ugualmente l'odio dei whigs e dei tories. Defoe aveva dato l'impulso e aperta la via; Steele e Addison lo seguirono presto col *Tatler* e con lo *Spectator*, Pope e Berkeley col *Guardian*, col *Freeholder* e con l'*Englishman*, Prior, Swift e Bolingbroke con l'*Examiner* e il dottor Samuele Johnson col *Rambler*.

Riccardo Steele (1672-1729), d'origine irlandese, già volontario nel reggimento delle guardie a cavallo (Horse Guards), capitano dei fucilieri, teologo, commediografo, gazzettiere del governo, editore, deputato al Parlamento, è uno degli uomini e degli scrittori più geniali del diciasettesimo e diciottesimo secolo. La sua opera religiosa l'*Eroe cristiano* (The Christian Hero), le sue commedie e i suoi discorsi politici sono oggi quasi dimenticati. Ma vive il ricordo de' suoi articoli di giornale che formano la parte più voluminosa, se non più cospicua, dei 271 numeri del *Tatler*, pubblicati dall'aprile 1709 al gennaio

1711 (1). Di quei 271 numeri solo 42 sono certamente di Addison. Il *Tatler* « ciarlava » una volta la settimana e conteneva da tre a quattrocento linee di stampa. Vi erano collaboratori politici e collaboratori letterarî. Isacco Bickerstaff scriveva notizie mondane da Chocolate-House, notizie teatrali dal caffè di Will, notizie politiche da Saint James, articoli di erudizione dal Grecian. Molta parte degli scritti del *Tatler* erano allegorici e satirici. I redattori contavano sogni, mettevano in canzonatura il duca di Marlborough e i suoi colleghi del gabinetto, descrivevano i clienti dei caffè Will e White, commentavano le lagnanze ricevute dai mariti contro le mogli e dalle mogli contro i mariti. Qui una dissertazione sul duello, più là una acuta analisi dell'*Iliade* o del *Paradiso Perduto*, altrove il profilo del gentleman, del fop, della civettuola, del pedante, del damerino, dell'ozioso, che passa la sua vita a mangiare, a bere, a fumare, a passeggiare, a sgridare il servo e a dormire (2). La collaborazione di Addison allarga il quadro e aumenta il valore del *Tatler* e delle riviste che sorgono sui suoi ruderi. Gli aneddoti, gli apologhi, le satire individuali, lasciano il posto ad articoli d'indole elevata, a considerazioni di morale, di politica, di scienza, di letteratura e di arte. Si censurano gli istinti del corpo e della vita fisica (*Spectator*, n. 173, *Tatler* n. 108), si frustano i giovani alla moda e i seduttori di professione « cavalieri erranti del vizio » (*Guardian* n. 123), si beffano le donne che s'espongono alle tentazioni, e che sono chiamate salamandre (a salamander is a kind of heroine ecc. *Spectator*, n. 198), si combatte l'uso delle vesti scollate che resuscita « la nudità, non

---

(1) L'ultimo n. del *Tatler* uscì il 2 gennaio 1711.

(2) « He ate, and drank, and walked and slept. — What then? He ate, and drank, and walked, and slept again ». (*Tatler*, *From a leisurely gentleman 's Diary*).

l'innocenza» (the nakedness, not the innocence) della madre Eva (*Guardian*, n. 100, *Spectator*, nn. 204 e 224), si vantano e si raccomandano le soddisfazioni calme, le azioni approvate dalla coscienza serena, il lavoro, la sobrietà (*Freeholder*, n. 1), si fa il panegirico della società coniugale e della prole numerosa (*Spectator*, n. 500), si disserta sulla morte, sulla vita futura, sull' abazia di Westminster e i grandi inglesi che vi son sepolti, sulla divinità, sulla teoria socratica, su Milton, sulle dame di Londra, sul pubblico, sui concerti, sui teatri (*Spectator*, nn. 26, 575, 580, 531, 571, 237, 600, 535, 327, 265, 13; *Freeholder*, nn. 4 e 26).

Nello *Spectator* la parte di collaborazione di Steele e quella di Addison sono più esattamente bilanciate. Steele è l'uomo fertile in invenzione, Addison l'esecutore fine, elegante, brillante. Alcuni tipi notissimi della rivista: il templario (the templar), il pastore (the clergyman), il soldato (the soldier) e il mercante (the merchant) sono sbozzati da Steele e ritoccati e coloriti da Addison, cui si devono, sopra tutto, i due caratteri di sir Roger de Coverley e di Will Honeycomb, che sono i più geniali e i più popolari della ricca galleria dello *Spectator*. Altri redattori colmano qua e là le lacune; Budgett, Tickell, Heywood, Ensden, il conte di Hardwick, miss Shepard, il francese Lemotheux, dànno alla celebre rivista il loro contributo prezioso di scienza mondana, di brio, di disinvoltura giornalistica.

Che cos'è, insomma, questo *Spettatore* del quale si parla anche oggi come di un capolavoro di garbatezza, di spirito, di moralità, di sagacia, di profondità e di eleganza? Esso è un giornale-racconto e preludia nientemeno che ai romanzi di Carlo Dickens e di Thackeray. I ritratti affluiscono: Will Honeycomb, sir Roger de Coverley, Partridge, Will Whiston, Cristoforo Katt, Will

Wimble, Tom Touchy e altri e altri. William Simple è colpito, all'opera, da uno sguardo femminino indirizzato ad un altro (at one that stood by him); sir Cristoforo Crazy, baronetto, è ferito dall'urto di una sottana di balena (hurt by the brush of a whalebone petticoat); Ned Courtly è ucciso da una riverenza di Flavia (she took away his life with a courtsy), John Gosselin è fulminato da un paio d'occhi azzurri (from a pair of blue eyes—*Spectator*, n. 377). Il lunedì lo *Spettatore* vi dà un' allegoria degna di Luciano, il martedì una novella orientale, il mercoledì un profilo, il giovedì una scena della vita rurale, tipo Goldsmith, il venerdì una satira, il sabato una meditazione religiosa, stile Massillon. Esso vi conduce alle sedute di Henley, a Fleet-street da madama Salmon, nel gabinetto di lord Chesterfield, a Ludgate-hill, al cimitero di San Paolo, al caffè di Child, alla Borsa, dall' astrologo Partridge, al pranzo di Harley, il cancelliere dello Scacchiere, al *Club d'ottobre* al *Kit cat club*, al *Petty club*, al *Punning club*, al *Handsome club*, all'*Ugly club*, al *Club degli amanti*, alla rappresentazione di una tragedia di Otway o di una commedia di Congreve, a una predica del dottor Atterbury, al caffè di San Giacomo, tra gli *stares* e i *peepers*, al Grecian, da Will, da Button.

Non sarebbe facile scegliere il buono e il meglio dello *Spectator*, perchè ogni numero di esso contiene qualche cosa di rilevante e di noto agli studiosi della letteratura. A ogni modo non si possono non designare all'attenzione e all'ammirazione del pubblico gli articoli di Addison: « Due visite all' abazia » (Two Visits to the Abbey), la « Visita alla Borsa » (The Visit to the Exchange), il « Giornale del cittadino ritirato » (The Journal of the Retired Citizen), la « Visione di Mirza » (The Vision of Mirza), le « Trasmigrazioni di Pug la scimmia » (The

Transmigrations of Pug the Monkey) e la « Morte di Sir Roger de Coverley » (The Death of Sir Roger de Coverley), inseriti nei numeri 26, 329, 69, 317, 159, 343 e 517 della splendida *Review*.

Giuseppe Addison, figlio di un clergyman che viveva a Milston nel Weltshire, nacque nel 1672 e frequentò il « Queen's College » di Oxford. Sino dai primi anni egli rivelò la sua inclinazione di poeta: celebrò in esametri la pace di Ryswick, compose un saggio sulle marionette e sulla guerra dei pigmei e delle grù e scrisse versi latini. Studiò i prosatori romani, le lettere greche, l'antichità cristiana e il rinascimento. Uscito dall' università viaggiò lungamente in Francia e in Italia, strinse amicizia col Boileau e il Malebranche e assistette alle feste di Versailles. A Parigi ammiró l' urbanità gallica « persino quella dei sarti e dei calzolai » ; in Italia si entusiasmò dinanzi alle opere d'arte e ne fece l'apologia in una lettera bellissima indirizzata a lord Halifax (*Letter to lord Halifax*) (1). Dopo la battaglia di Blenheim (13 agosto 1704) Addison fu incaricato dal governo di celebrare il trionfo di Marlborough ed egli lo fece col poema *La Campagna* (The Campaign) nel quale si ammirano il verso chiaro e sobrio e lo stile ricco di antitesi e di epiteti. La descrizione della tempesta che devastó le contee meridionali dell'Inghilterra nel novembre 1703 è una delle pagine più ammirate del poema su cui aleggiano lo spirito guerresco, l'energia, la sagacia e la scienza militare del duca di Marlborough.

Whig convinto, Addison seppe polemizzare con una certa moderazione, senza guastarsi nè guastare ad al-

(1) 1701. « Renowned in verse each shady thicket grows
And every stream in heavenly numbers flows.....
Where the smooth chisel all its force has shown... » ecc.
(*On Italy*)

tri il sangue. Egli salutó da fratello il suo grande avversario Swift e lodò Pope che non si peritava di vituperarlo. Il suo *Saggio sulla bontà* è l'espressione più schietta della sua indole mite:

« Non c'è società o conversazione, egli dice, che possa sussistere nel mondo senza bontà o senza qualche cosa che ne abbia la parvenza e ne tenga il posto (or something which must bear its appearance and supply its place). Per tal ragione gli uomini sono stati forzati ad inventare una specie di benevolenza (a kind of artificial humanity) che noi designiamo con la parola urbanità (good breeding). La bontà nasce con noi, ma la salute, la prosperità e i buoni trattamenti che riceviamo nel mondo (health, prosperity and kind treatment from the world) contribuiscono molto a mantenerla ». (*Essay on Good-nature*).

Dei trattamenti del mondo Addison non ha, certo, ragione di dolersi. Appena uscito da Oxford egli trova elogi e incoraggiamenti. Dryden lo complimenta per il suo ingegno, Enrico Boyle, che fu cancelliere dello Scacchiere, lo visita nella sua soffitta di Haymarket, il lord Tesoriere Godolphin gli fa assegnare una pensione di trecento ghinee e i whigs gli aprono i più illustri saloni della società politica e mondana di Londra. La fortuna accompagna Giuseppe Addison persino sul teatro. Il suo *Catone* (Cato), tragedia regolare, fiacca e slombata, sorte un esito addirittura trionfale. Whigs e tories, amici e nemici, corrono ad applaudire il futuro ministro. E che furia di battimani, e che espansione di saluti! Tutta Londra contribuisce all'immeritato successo. La sala è gremita di curiosi, di buongustai, di ammiratori. Pope scrive il prologo della tragedia e Booth interpreta il personaggio del protagonista. Il soliloquio di Catone, e segna-

tamente il luogo dell' « apostrofe all'eternità » (1) è accolto con un torrente di applausi. Lusso nelle gallerie e nella platea, lusso sul palcoscenico. Sul petto dei gentiluomini brillano le decorazioni; le dame scintillano sotto il fulgore dei diamanti. Juba risplende di merletti d'oro e Catone porta una parrucca che costa cinquanta sterline. Steele e sir Gilbert Heathcote della Banca d'Inghilterra organizzano la claque.

Trionfo banale, come e più di quello che diede ad Addison un posto nel gabinetto. L' editore dello *Spectator* non era fatto nè per trascinare il pubblico di un teatro nè per governare gli uomini. In Addison non c'è veramente che lo scrittore di buon gusto e di buona fede e il poeta metafisico. Poeta sopra tutto. Poeta nell' ammirevole commento al *Paradiso* di Milton (*Essay on Milton*), poeta nell'epistola a Halifax e nella *Difesa del cristianesimo* (Defence of Christianity), poeta nello splendido squarcio della « Visione di Mirza » che bisognerebbe tradurre quasi intero dalla *Storia di Abdallah e Wilpa.* (Story of Abdallah and Wilpa, lately translated out of an Arabian manuscript).

Il predecessore di Addison al ministero, Enrico Saint-John visconte di Bolingbroke (1678-1751), fu anch' egli un essayist. Redattore dell' *Examiner* e del *Craftsman*, statista, filologo, cospiratore, esule, amico e corrispondente di Voltaire, Bolingbroke godette al suo tempo una specie di rinomanza universale. Dell' oratore dice uno storico illustre: « beltà regolare e vivace, portamento nobile, voce flessibile e sonora, azione corretta e spontanea: nulla di artifizioso, eloquenza irresistibile ». Del filosofo scrive il dottor Johnson: « un briccone e un vi-

---

(1) « Eternity! thou pleasing, dreadful thought,..... » ecc.
(Addison's *Cato*, a tragedy).

gliacco: passò la vita a caricare il suo fucile« contro il cristianesimo, ma ebbe paura della detonazione ». Il quale giudizio bigotto non esclude la bontà e la importanza di alcuni lavori del Saint John, singolarmente de' suoi *Saggi politici* (Political Essays), delle sue *Riflessioni sull'esilio* (Reflexions on Exile), delle sue *Lettere sullo studio della storia* (Letters on the study of History) e sullo *Spirito di patriottismo* (Letters on the Spirit of Patriotism), della sua *Idea di un Re patriota* (Idea of a Patriot King) e di altri suoi scritti letterarî, politici e filosofici.

Le opere di lord Bolingbroke, che pure esercitarono una grande influenza sul Voltaire e sulle idee degli enciclopedisti francesi, sono sopravvisute di pochi anni al loro autore. Oggi esse vengono citate, in Inghiterra, come modello del classicismo decadente (1).

Nato a Battersea, nella contea di Surrey, Bolingbroke morì in età di settantadue anni. Il suo ingresso agli affari data dal 1700. Quantunque tutta la sua famiglia appartenesse alla fazione dei whigs, egli entrò ai Comuni dichiarandosi tory, e richiamò in breve sopra di sè l'attenzione di Guglielmo e della regina Anna che lo nominò segretario di Stato nel 1704. Rovesciato nel 1708, egli ritornò al potere due anni dopo, resse il dicastero degli affari esteri e concluse la pace di Utrecht. Durante il favore di cui godette, fu creato pari col titolo di visconte di Bolingbroke. Alla morte della regina Anna perdette ogni credito e fu anche proscritto dal Parlamento e spogliato di tutti i suoi beni. Si ricoverò in Francia, e offrì i suoi servigi al Pretendente, ma tosto malcontento del principe, sollecitò dal nuovo re Giorgio I la revocazione dell'esilio. Non riuscì ad ottenerla che nel 1723; visse sul principio in un ritiro campestre, ma ricomparve sulla

(1) « Empty rhetoric, vapid diction, slipshod, inconsistent reasoning ». (Ed. Gosse)

scena politica e, per dieci anni, combattè vigorosamente con gli scritti il ministro Walpole, che se ne vendicò in un terribile discorso pronunciato alla Camera nel 1734. Incapace di riafferrare il potere, si ritirò in Francia, ma, preso da nuovo impeto di nostalgia, ritornò in Inghilterra, ove morì sospirando sempre un portafoglio. Aveva sposato in seconde nozze una francese, la marchesa di Villette, nipote della signora di Maintenon.

Ritroveremo più innanzi Bolingbroke nel *Saggio sull'uomo* di Pope.

Con Steele, Addison e Bolingbroke l'essayism non era uscito che molto raramente, e quasi in via eccezionale, dal campo della filosofia e della letteratura. Con lo Swift, poeta, polemista, giornalista, economista, romanziere e teologo, esso invase la politica e la controversia religiosa e divenne organo militante degli affari dello Stato e della libera opinione dei cittadini.

Gionata Swift (1667-1745) nacque a Dublino in una piccola casa che nel 1828 portava il n. 7 della Hoeys Court. La balia che lo allattava era di Whitehaven e, chiamata improvvisamente nel suo paese per una eredità, portò seco il bambino senza avvertirne mistress Swift. Gionata restò tre anni a Whitehaven: la sua salute era così delicata che la madre non volle azzardare un secondo viaggio, e lasciò il figliuolo alla nutrice che gli insegnò a compitare e a leggere la Bibbia. A sei anni Swift fu mandato alla scuola di Kilkenny, fondata e dotata dagli Ormond. Là egli imparò a pronunciare all' inglese le parole latine *mi dux* e *amas ti lux*, che furono il germe di tutti i suoi giuochi di spirito con Sheridan. Da Kilkenny Swift passò al « Trinity College » di Dublino. I registri dicono che vi fu ricevuto come pensionario il 24 aprile 1682 e che ebbe per maestro Saint-

George Ashe. All'università si fece notare per la sua irrequietezza e la nessuna applicazione allo studio. Caduto al primo esame, il turbolento discepolo fu ricevuto dottore, *speciali gratia*, il 13 febbraio 1686. Le sue classificazioni furono: filosofia *male*, teologia *negligenter*, greco e latino *bene*. Nel 1692 Swift andò ad Oxford per prendere il grado di *bachelor of arts* che gli venne conferito il 5 luglio di quell'anno. Sino dal 1691 egli scriveva al suo amico Kendal: « Ho composto, bruciato e ricomposto su ogni specie di argomento ». Ad Oxford fece i primi versi: una traduzione della 18ª ode del secondo libro di Orazio, alla quale tennero dietro le *Odi pindariche*, le poesie indirizzate a Congreve nel 1693 e quelle sulla malattia e la convalescenza di sir William Temple. Nelle une e nelle altre si vedono già i tratti più salienti del carattere di Swift. Egli annuncia il suo « odio per gli sciocchi » e si propone di impugnar la frusta contro essi e i cattivi. Sir Temple, che aveva sposata una cugina di Swift, s'interessò all'avvenire del giovane e, apprezzandone il vivo e acuto ingegno, lo prese seco come segretario, gli assegnò venti sterline l'anno, lo fece mangiare alla tavola dei suoi primi domestici e si servì, con poca discrezione e molto profitto, della sua vena satirica e delle sue attitudini polemiche. Nella questione delle *Lettere* di Phalaris, l'aiuto di Swift fu utilissimo a sir Temple, il quale trovò, certo, nella *Battaglia dei libri* (Battle of the Books) del suo protetto gli argomenti che gli mancavano per sostenere contro Bentley la sua difesa degli antichi. Swift nudriva per sir Temple la stima più sincera; e tuttavia il suo carattere fiero si piegava a malincuore alla obbedienza passiva e alle mansioni subalterne di confidente: la « freddezza e il cattivo umore » del suo patrono lo rendevano spesso triste e nervoso. « Non ricordate, scriveva egli

ad Ester Johnson, quanto io fossi in pena allorchè sir William Temple mi sembrava freddo e di cattivo umore (cold and out of humour) per tre o quattro giorni? (*Journal to Stella*) ». In sostanza, la residenza di Moor-Park pareva a Swift una prigione e i beneficî di Temple gli pesavano come una vera elemosina. Temple, dal canto suo, accusava il giovane d'ingratitudine e, imaginando che egli volesse riacquistare la sua libertà, gli offrì un posto di cento sterline negli archivî d'Irlanda, di cui era direttore. Swift declinò l'offerta, allegando la sua ferma decisione di farsi ordinar prete. Infatti nel gennaio del 1695 Swift chiese ed ottenne la prebenda di Kilroot che, dopo qualche tempo, cedette a un vecchio ecclesiastico suo amico. Temple, intanto, manifestò il desiderio di rivedere il suo antico segretario; e Swift, ripresa la strada d'Inghilterra, fece ritorno a Moor-Park e vi rimase sino al 1699, anno della morte di sir Temple. « Sir Temple è morto questa mattina a un'ora, 27 gennaio 1699, scrisse Swift nel suo giornale, e con lui è morto tutto ciò che vi era di buono e di amabile fra gli uomini.....». In un altro *memorandum*, copiato da Tommaso Steele junior, si trova il seguente ritratto che Swift tracciò del patrono della sua giovinezza: « Era l'uomo più saggio, più giusto, più generoso, più garbato, più eloquente del suo secolo e della sua nazione; l'amico più sincero del suo paese.....».

La morte di sir Temple decise Swift ad accettare il posto di cappellano ed elemosiniere di lord Berkeley, justice dell'Irlanda, ufficio che egli lasciò in breve per la cura di Agher e i vicariati di Laracor e di Rathbeggan. La prebenda di Duntavin, che egli ebbe nel 1700, portò le sue rendite a circa 400 sterline. Il decanato di S. Patrizio (Patrick) di Dublino, che segnò il vertice della carriera ecclesiastica del grande scrittore, gli fu concesso tra il 1701 e il 1702.

Durante il suo secondo soggiorno presso sir Temple Swift aveva conosciuta Ester Johnson, più nota sotto il nome di Stella, e se n' era invaghito. I biografi hanno fatto molte ricerche intorno alla nascita di Stella, nella speranza di scoprirvi qualche cosa che aggiungesse sapore romantico ad una storia già abbastanza romantica e misteriosa. Ma nulla lascia supporre che la giovane non fosse realmente figlia di un signor Johnson, negoziante a Londra, e di mistress Johnson, amica e compagna della sorella prediletta di Temple, lady Grifford. Il signor Johnson era morto poco innanzi la nascita di Stella e la sua vedova rimase per parecchi anni, con le sue due figlie, a Moor-Park. Tutti gli abitanti del castello prendevano interesse ai progressi della educazione della piccola Hetty (Ester), educazione diretta in gran parte da Swift, allora in età di trent' anni. Il maestro e' la scolara non tardarono ad intendersi e ad amarsi, ma la loro felicità durò poco, perchè Swift non ebbe scrupolo di sacrificare la tenerezza di Ester Johnson all'amore di una olandese domiciliata a Londra, la signorina Vanhomrig. Al principio del 1712 la Vanhomrig offrì a Swift la sua mano, ma Swift non si sentì il coraggio e la forza di abbandonare completamente Stella. L'olandese, ferita al cuore da questo rifiuto, non cessava di assediare il suo amante con preghiere, con lettere dolenti, e con impeti di gelosia feroce e di sommessione pietosa. « Se continuate a trattarmi come fate (as you do), gli scriveva ella, sento che non potrò tormentarvi a lungo..... Avrei sopportato più volentieri la tortura che le vostre mortali, mortali parole (than those killing, killing words of you) ». La povera donna languì e si spense ed Ester Johnson tornò ad occupare l' animo di Gionata che acconsentì a sposarla, ma in segreto, a condizione che ella non sarebbe stata sua moglie che di nome. Quando Stella

mal rassegnata alla sua sorte cessò di vivere, Swift si sentì colpito, insieme, dal dolore e dal rimorso. « È tempo per me di finirla col mondo (to have done with the world), egli scrisse;..... io morrò qui nella rabbia (in a rage) come un topo avvelenato nel suo buco (like a poisoned rat in a hole) ».

Malgrado questo sfogo sincero di angoscia — epilogo straziante ai noti capricci del decano per Betty Jones e per Giovanna Waryng (Varina) e alle espansioni erotiche profuse nel *Cadenus e Vanessa* (Cadenus and Vanessa), nel *Giornale a Stella* (Journal to Stella) e in alcune lettere e poesie fuggitive, si può dire, senza timore d'ingannarsi, che la passione dominante di Swift non fu mai l'amore. Egli era posseduto da un sentimento più tirannico e più durevole: quello dell'ambizione. La dipendenza, la povertà e l'oscurità gli erano insopportabili. In cima alla gerarchia nella quale era entrato, più per calcolo che per schietta vocazione, brillavano, come premio del talento e della attività, l'Episcopato e la Camera dei Lordi. La politica era la strada maestra degli onori e della fama, ma per giungere a farsi notare e ad imporsi bisognava ascriversi a uno de' due partiti che si disputavano il potere nel regno. Il decano si alleò prima coi vecchi whigs, poi coi giovani tories; e, aiutato dal suo genio e dalla arroganza superba del suo carattere, seppe far dimenticare, in un baleno, la umiltà della propria nascita e della propria condizione, costrinse i grandi a venire a patti colla sua penna formidabile, spaventò le fazioni politiche e religiose con la ferocia calma e ragionata delle sue diatribe, trattò da pari a pari i lordi, i ministri e i cortigiani e, agitando lo spauracchio della libertà di giudizio e del libello, gettò il terrore nelle coscienze poco salde degli uomini di Stato e dei parlamentari e denunciò al popolo le operazioni losche degli

speculatori che impoverivano la finanza pubblica e affamavano i cittadini. Al ministro Harley che gli mandò un biglietto di banca per i suoi primi articoli egli restituì il danaro e chiese delle scuse, che ottenne. Al visconte di Bolingbroke, segretario di Stato, che lo trattò un giorno con alquanta freddezza, disse: «Non voglio essere trattato come uno scolare, (not be treated like a school-boy). I grandi ministri che mi onorano della loro famigliarità devono, se scoprono in me qualche errore, farmelo sapere in termini chiari (let me know in plain words), non darmi la briga di indovinarlo dalla freddezza del loro contegno e delle loro maniere (and not put me in pain to guess by the change or coldness of their countenance or behaviour)». A lord Shrewsbury che lo invitò un dì ad accompagnarlo dal duca di Buckingham, il quale aveva manifestato il desiderio di conoscerlo, Swift rispose: «Non ci verrò. Il duca non mi ha fatto ancora cortesie sufficienti (he had not made sufficient advances). Io aspetto sempre le cortesie in proporzione della qualità della gente (in proportion to men's quality), e più da parte di un duca che di un altr' uomo (and more from a duke than from any other man)». A lord Landsdowne, che si era lagnato di un'allusione dello *Examiner*, offensiva alla sua persona, il decano replicò: «Trovo strano che Sua Signoria si lagni di me prima di avermi parlato. Non gli dirò più una parola se prima non mi chiede perdono (till he begs my pardon)». Swift aveva l'anima assetata d' imperio: era il vero dittatore moderno. In una lettera a Bolingbroke diceva: «Tutti gli sforzi che io faccio per distinguermi provengono dal desiderio che è in me di essere considerato come lord». E poichè, in fondo in fondo, gli pareva di dover giustificare in qualche modo questa orgogliosa dichiarazione, aggiungeva: «La rinomanza dell'intelletto e la vastità

del sapere valgono bene una fettuccia azzurra o un tiro a sei ». E fin qua non aveva torto.

Quando uscirono, sotto il velo dell' anonimo, le sue terribili *Lettere del mercante di panni* (Drapier's Letters), che sollevarono l' Irlanda contro il governo (1724), il luogotenente dell'isola fece affiggere un proclama nel quale si prometteva una larga ricompensa a chi avesse denunciato il «drapier». La sera stessa della pubblicazione del proclama, Swift irruppe nella gran sala di ricevimento della luogotenenza e, col volto in fiamme, il gesto adirato e la voce tonante, gridò a sua Eccellenza: « Molto bene, signor luogotenente: il vostro proclama è proprio una impresa gloriosa (a glorious exploit). Il solo delitto dell'autore è di aver voluto salvare il suo paese dalla rovina».

Le sette *Lettere del mercante di panni*, inserite in un giornale di Dublino con la firma « M. B. Drapier », erano rivolte contro i ministri inglesi i quali, in un' epoca in cui la moneta spicciola mancava in Irlanda, avevano concesso a William Wood una patente per coniare centottomila lire sterline di rame. Una commissione, di cui era membro sir Isacco Newton, non aveva mancato di verificare le monete; e le aveva trovate buone, ma Swift, non curando altro giudizio che il proprio, sollevò il popolo irlandese contro il governo, trattò Wood e « la sua banda di fonditori e calderai (Wood and his crew of founders and tinkers) » da farabutti, da ladri e peggio, e dopo aver scagliato tutto il veleno della sua ironia e tutti i fulmini della sua *splendida bilis* in volto agli amici del gabinetto, che dichiaravano leale e utile al paese la misura finanziaria adottata, si rivolse arditamente ai loro giornali e scrisse :

« Dunque sir Isacco Newton ha reso conto di un saggio

che egli ha fatto alla Torre sul metallo di Wood e ha concluso che Wood ha adempiuto in ogni parte il suo contratto (had in all respects performed his contract). Il suo contratto? Con chi? Col Parlamento o col popolo irlandese? (His contract? With whom? With the Parliament or people of Ireland?)...... Ma essi lo detestano, l'abborrono come corrotto e fraudolento il suo contratto. (But they detest, abhor and reject it as corrupt, fraudolent)..... Il vostro giornale dice che la moneta fu verificata. Wood, infatti, ha cura di fabbricare una dozzina o due di soldi in buon metallo (to coin a dozen or two halfpence of good metal), li manda alla Torre: si approvano, e questi soldi devono rispondere di tutti quelli che egli ha già coniati e conierà in avvenire (and these must answer all that he has already coined or shall coin for the future) ».

Questo linguaggio chiaro, conciso e facilmente assimilabile non poteva non accendere la imaginazione delle classi popolari dell'Irlanda, facili al sospetto. Le *Lettere del mercante di panni* furono più forti delle minaccie del lord luogotenente, della resistenza del ministero e degli argomenti in contradittorio degli ufficiosi: e il governo dovette ritirare la sua moneta di rame e pagare a Wood una grossa indennità (1).

Al cominciare dell'anno 1701, che fu l'ultimo e il più agitato del regno di Guglielmo III, il decano, recatosi a Londra, vi trovò gli spiriti commossi. Halifax, Oxford, Somers e Bentick, conte di Portland, erano stati messi in istato d'accusa dalla Camera dei Comuni, e la Camera dei Lordi, gelosa della iniziativa dei deputati, spe-

(1) Nell'edizione dei *Camelot Classics*, in edizione accurata ed economica, sono stati ripubblicati da Walter Lewin gli scritti vari in prosa di Swift — e nel 1888 il dottor Daly, sotto il titolo *L'Irlanda ai tempi di Swift*, riprodusse gli *Irish Tracts* del grande umorista, usando qua e là — e non si capisce il perchè — le forbici, e mutilando quei capolavori di satira e di *humour*.

cie in argomento di giustizia, cercava ogni mezzo per salvare i quattro ministri tratti alla sbarra. Swift intervenne con l'opuscolo anonimo *Discorso sulle dissensioni di Atene e Roma* (A Discourse of the contests and dissensions in Athens and Rome), il quale sollevò grande rumore e fu attribuito subito al celebre Burnet, poi ai più distinti scrittori del partito whig. In quel discorso Swift difendeva, sotto i nomi di Milziade, Aristide, Temistocle e Focione, gli illustri accusati e istruiva il Parlamento, con l'esempio delle repubbliche antiche, del pericolo che cagionano allo Stato la cessazione dell'equilibrio tra i poteri pubblici e le velleità dei partiti. Considerando la situazione del suo paese, egli faceva risaltare il danno dell'accrescimento dei poteri ai Comuni e consigliava la Camera bassa a limitarsi alla Magna Carta. L'esito trionfale di questo libro aprì all'autore le porte di molti saloni whigs. Egli divenne l'amico di Addison, di Steele, del dottor Arbuthnot, di Pope e degli uomini di Stato che aveva così eloquentemente difesi. Nel 1704 Swift pubblicò il *Racconto della Tinozza* (The Tale of a Tub), nel quale rifulgono tutte le singolarità dell'ingegno e dello stile del decano: lo spirito pungente, l'agilità nervosa del periodo, la semplicità serrata dell'argomentazione. L'oggetto principale del lavoro è di rilevare la corruzione della chiesa di Roma e di esaltare la religione anglicana a spese del culto cattolico e del presbiterianismo. Il *Racconto della Tinozza* fu pensato e composto nell'interesse dell'Episcopato; e tuttavia alcuni prelati austeri e, tra essi, il dottor Sharpe, arcivescovo di York, si mostrarono estremamente scandalizzati della libertà e dell'asperità di una satira, la quale, secondo i biografi più autorevoli di Gionata Swift, fu la vera cagione degli ostacoli che si frapposero al suo innalzamento alle alte dignità ecclesiastiche.

Nel 1705 Swift godeva nelle Isole Britanniche fama di scrittore insigne; Addison non esitava, anzi, a dichiararlo « il più gran genio del tempo (the greatest genius of the age) ». Dal 1705 all'epoca della sua morte il decano viaggiò parecchie volte da Londra a Dublino, emendò i suoi scritti giovanili e pubblicò alcuni de' suoi più reputati lavori, tra cui ricordiamo il *Club della Legione* (Legion club), il *Progetto per il progresso della religione e la riforma dei costumi* (A project for the advancement of religion and the reformation of manners), i *Sentimenti di un membro della Chiesa anglicana* (The Sentiments of a Church of England man, with respect to religion and government), i *Pensieri sulla Religione* (Thoughts on Religion), l'*Argomentazione per provare che l'abolizione del cristianesimo in Inghilterra porterebbe qualche inconveniente e meno vantaggi che non si supponga* (An argument to prove that the abolishing of christianity in England may, as things now stand, be attended with some inconveniences and perhaps not produce those many good effects proposed thereby), le *Lettere sull'applicazione del testo Sacramentale* (Letters on the Application of the Sacramental Test), l'*Apologia del Cristianesimo* (Apology for Christianity), il *Saggio sul destino degli ecclesiastici* (Essay on the fate of Clergymen), la *Rapsodia sulla poesia* (A Raphsody on Poetry), la *Condotta degli alleati* (Conduct of the Allies), *lo Spirito pubblico dei whigs* (Public Spirit of the whigs), la *Conversazione garbata* (Polite Conversation), la *Direzione dei Servi* (Directions of Servants), l'*Abbigliatoio della signora* (The lady's dressing-room), le *Miscellanee* (Miscellanies), il *Capitano Creichton* (Captain Creichton)—da cui Walter Scott trasse i personaggi principali dei *Puritani di Scozia*— e i *Viaggi di Gulliver* (Gulliver's Travels) dei quali parleremo nel capitolo intorno ai « Romanzieri del secolo

XVIII » e che raccomandano anche oggi il nome di Gionata Swift all'ammirazione di tutti i popoli civili.

I biografi dello Swift e, tra essi, il Delany, Walter Scott e il Craick, dicono che il decano di Saint-Patrick era di alta statura, robusto e ben fatto, che aveva gli occhi azzurri, la carnagione bruna, le sopraciglia nere e folte, il naso un po' aquilino, la fisonomia e lo sguardo esprimenti la severità e la fierezza del suo carattere. Il suo sorriso era quello del Cassio romano dello Shakspeare. Parlava in pubblico con calore e facilità; il suo talento per la replica era così atto alle discussioni politiche che i ministri della regina Anna dovettero spesso pentirsi di non averlo fatto sedere al banco dei vescovi nella Camera dei Lordi. Il governo d'Irlanda temeva la sua eloquenza quanto la sua penna. Le sue maniere erano garbate ed affabili, sebbene un po' originali: la sua conversazione si risentiva dell'humour satirico del suo spirito. Quantunque alcuni aneddoti più o meno autentici lascino supporre che l'amore dell'economia e dell'ordine si confondessero nell'animo dello Swift con l'avarizia e la poca carità, Addison, che era la bontà stessa, e altri compagni e biografi del decano, si accordano nel vantare la sua amabilità, la sua dimestichezza fraterna, la sua fedeltà nell'amicizia, la sua larghezza nella beneficenza. Swift amava appassionatamente i giuochi di parola. Si ripetono ancora nei saloni di Londra e di Dublino le applicazioni umoristiche e satiriche che egli faceva di alcuni versi latini, specie di Virgilio. La sua cultura letteraria era più vasta che profonda; parlava e scriveva bene il francese e comprendeva l'italiano.

I suoi autori favoriti, oltre i classici e gli stranieri, erano Chaucer e Milton. Degli scrittori drammatici non parlò mai che con disprezzo; e di Shakspeare non parlò affatto. Nella sua ricca biblioteca non possedeva, di opere

teatrali, che i lavori di Ben Jonson, di Wycherley e di Rowe. Le idee religiose del decano erano puramente cristiane. Nella causa della Chiesa anglicana e della libertà politica egli mostrò uno zelo quasi fanatico. La sua prima alleanza coi vecchi whigs non fu che di occasione: egli divenne presto, e rimase per tutta la sua vita, il più ardente dei tories. Detestava l'Irlanda, sua patria, ma fu il primo a difenderla nei suoi diritti e nelle sue libertà.

Come scrittore politico Swift non ebbe rivali nella tenacia delle convinzioni, nell'energia della parola e nell'asperità della polemica. Egli era acre ma non ingiusto, misantropo ma non selvaggio, satirico ma non cinico, frugale ma non avaro, schietto ma non villano.

La disposizione alla scrofola e una dilatazione di sierosità nel cervello, che influirono sempre sinistramente sul suo carattere, lo ridussero, negli ultimi anni della sua vita, all'annichilimento completo e alla pazzia furiosa. La sua vena inesauribile si mostrò ancora una volta, quasi per miracolo, nella brillante satira che egli scrisse sulla sua morte (*Verses on my own Death*). Verso il 1736 Gionata Swift non era più che la macchina di Amleto, senza cervello e senza palpiti. La lunga e atroce agonia si prolungò fino al 19 ottobre 1745. L'ultima « cosa scritta » che ci rimane dello Swift è la lettera che egli indirizzò il 26 luglio 1740 a mistress Whiteway per annunziarle la sua prossima fine. Gli eredi del decano furono « i pazzi e gli idioti », a vantaggio dei quali lo schernitore accanito di uomini e cose lasciò tutta la sua sostanza.

CAPITOLO V.

LA DITTATURA DI POPE

ni lavori di Pope; sua celebrità precoce - *Le Pastorali*, il canto sulla *Foresta di Windsor*, il *Saggio sulla critica* Modelli di Pope – Carattere fisico-morale del poeta – Pope imitatore di Boileau e artefice insigne di versi – Il *Riccio di capelli rapito* - *Le Satire* e la *Dunciade* - Le vittime di Pope - Imitazioni dal latino—La traduzione di Omero—Il poeta in Pope; scritti minori - L'edizione di Shakspeare—L'epistola di *Eloisa ad Abelardo*—Il *Saggio sull'uomo*, suoi pregi letterari - I *Caratteri*—Le inimicizie e i libelli di Pope—Fama e valore del poeta—La scuola di Pope—Dennis—Blackmore—Philips—Blair—Matteo Prior, sue avventure, sue opere poetiche, suoi amori—Gay, suo carattere, suoi lavori, sue parodie—*L'Opera del pezzente*, sua celebrità—Ramsay e i suoi canti scozzesi - Parnell, sue egloghe, sue odi, suoi poemi—Roberto Southerne, i suoi lavori teatrali e la sua popolarità -L'*Oroonoko* e il *Matrimonio fatale*.

Qualche mese innanzi alla morte di Dryden un fanllo di dodici anni, brutto, malaticcio, rachitico, curvo la fragile persona, chiedeva al suo aio il permesso di rare al caffè di Will e di vedere da vicino il poeta a *Religio laici* e di Cleopatra. Quel fanciullo si chiava Alessandro Pope (1688 - 1744) ed era poeta egli so. Aveva già scritta un' ode *Alla solitudine* (Ode on tude) e una tragedia sul soggetto dell' *Iliade* (1). A lici anni incominciava un grande poema di 4000 versi, *lcandro*, e lo terminava in ventiquattro mesi. Una cocità semplicemente mostruosa.

Da quel momento Alessandro Pope è già celebre. Egli presentarsi nel mondo letterario senza padrini e

1) « As yet a child; nor yet a fool to fame,
I lisped in numbers, for the numbers came ».

senza passaporti. La sua gloria è riconosciuta: egli compie appena il diciasettesimo anno allorchè il libraio Tonson gli scrive rispettosamente sollecitando l' onore di stampare una delle sue *Pastorali.* William Turnbull, Wycherley e Walsh, cui era stato sottoposto nel 1704 il manoscritto di quel lavoro giovanile di Pope, avevano dichiarato di sentirsi « fieri di incoraggiare un genio così promittente (proud to encourage so promising a genius)». Le *Pastorali* (Pastorals), precedute da un discorso critico (A discourse on Pastoral) e divise in quattro parti, (The Spring, or Damon; the Summer, or Alexis, The Autumn, or Hylas and Aegon. the Winter or Daphne), comparvero in volume nel 1709; e Londra ne fu come abbagliata. L'emulo di Dryden aveva superato di gran lunga il maestro. Si ricorreva con la mente alle *Egloghe* di Virgilio e l' audace confronto non tornava a tutto svantaggio del poeta di vent'anni. Alle *Pastorali* tennero dietro il canto sulla *Foresta di Windsor* (Windsor-Forest) —dedicato a lord Landsdowne e scritto, narrasi, sotto un folto albero nel cui tronco lady Gower incise le parole: *Quì cantò Pope* (Here Pope sang)—e il *Saggio sulla critica* (Essay on Criticism) non inferiore al suo prototipo francese, l' *Art poëtique* di Boileau. Anche qui Alessandro Pope mostrava, come stilista e come poeta, l'unghia del leone. Il critico imberbe ne sapeva più di tutti i barbogi inglesi della critica: egli cominciava dove gli altri finiscono, dava precetti, si faceva legislatore del Parnaso. Egli aveva già letto, dice, « tutti i migliori critici, quasi tutti i poeti inglesi, latini e francesi, Omero, i poeti greci, il Tasso e l'Ariosto nelle traduzioni ». Egli cercava in ognuno di essi non le idee e le passioni, ma lo stile. Il suo gusto per la forma si rivelava già chiaramente. Fra tutti i poeti francesi prediligeva Boileau e fra gli inglesi Dryden—i due meno imaginosi e più

classici. Il signor Walsh lo incoraggiava, facendogli notare che c' era ancora una strada aperta per eccellere (that there was one left way of excelling), perchè se gli inglesi avevano parecchi grandi poeti (several great poets) essi non avevano mai avuto un gran poeta che fosse corretto (never had any one great poet that was correct); e lo ammoniva a fare della correttezza il suo studio e il suo scopo (and desired me to make that my study and my aim). Pope seguì il consiglio di Walsh fino all' esagerazione; e la cura che egli pose nell' appropriarsi le eleganze poetiche degli autori di tutti i tempi e di tutte le nazioni per adornarne i suoi lavori fece esulare dalla sua opera ogni soffio di ispirazione e di originalità.

La dittatura di Addison e quella di Johnson si spiegano. L'uno aveva per sè la bontà, l'amicizia dei grandi, la politica; l'altro la ferocia temuta del bigottismo, l'integrità del carattere e dei costumi, la codardia dei più piccoli. Ma la dittatura di Pope è qualche cosa che sorprende. Vedetelo. Egli è alto appena quattro piedi, è storto, gobbo, fragile come una canna, così fragile che non può tenersi sulle gambe e una cameriera deve abbigliarlo. Egli non ha nè la voce imperiosa, nè il gesto autorevole. Vestito di nero, con una spadina al fianco e una corta parrucca, egli rassomiglia più presto a una marionetta che a un uomo. In casa di lord Oxford, il suo grande amico, egli strepita e piange come un fanciullo; mangia per quattro e si fa venire male allo stomaco; ha tutti i capricci, tutti i nervosismi del bambino viziato. Alla presenza di lady Wortley, la sua grande nemica, egli si fa bianco di stizza, batte i pugni sul tavolo, i piedi sul tappeto, ammutisce, si rannicchia in un angolo della sala, non risponde più nè a saluti, nè ad interrogazioni, nè a gentilezze. Non prodiga mai la lode a cuore aperto; i suoi complimenti nascondono sem-

pre la malizia, le sue approvazioni, l'ironia, i suoi so
risi l'invidia travestita o la vanità compiacente. Astut
e artifizioso, Alessandro Pope non è del resto sincer
nemmeno quando va in collera. Egli si riscalda a fredd
« non beve, dice lord Orrery, senza stratagemmi neai
che una tazza di tè », fa il diplomatico, aggiunge lor
Bolingbroke « anche a proposito di carote o di rape »
Egli non soffre veramente che quando si dice male de
suoi versi, ma sa nascondere il suo dispetto sotto il soi
riso. Un giorno Richardson lo trova occupato a legger
un libello che Cibber aveva composto contro di lui
« Queste cose, gli dice Pope, mostrandogli la satira, son
proprio il mio divertimento ». Ma, mentre legge, lasci
vedere tutta la violenza della sua angoscia ne' suoi l
neamenti contratti. « Dio mi preservi, nota Richardson
raccontando l'aneddoto, da un divertimento simile a quell
lì ». In politica e in religione Pope è un quietista. « L
mia grande preoccupazione, egli scrive ad Atterbury,
di conservare la pace della mia vita (to preserve th
peace of my life) sotto qualsiasi governo e qualsia
Chiesa (*Letter* of 1717) ».

I critici moderni non si son lasciati prendere all'am
nè dalla popolarità che Alessandro Pope godette e god
tuttavia in Inghilterra, nè dall'orpello ingannatore sott
il quale egli seppe nascondere la magnifica vacuità dell
sua poesia. Il Gosse, che è uno dei più autorevoli, e il pi
recente fra gli storici della letteratura inglese, confess
candidamente che il vero maestro e il vero ispirator
di Alessandro Pope fu il Boileau e che il « legislatoı
del Parnaso diede certo le sue leggi al solitario dell
Foresta di Windsor. (The Law-giver of Parnassus gav
laws, it is certain, to the hermit of Windsor-Forest) (1) »

(1) *Modern English Literature* cit., London 1898.

Che questo sia tutt' altro che un elogio non è chi non veda, se appena conosca il valore vero di Boileau Despréaux come poeta, e ricordi che il Guizot, un francese, disse dell' autore dell' *Art poétique*: « Ci sono ordinariamente due generi di versi in Boileau: i più numerosi sono quelli che sembrano scritti da un buon scolare di terza, i meno numerosi quelli che sembrano fatti da un buon scolare di rettorica ». Il Gosse afferma recisamente che nessun grande scrittore inglese deve agli scrittori forestieri tutto quello che il Pope deve al Boileau, e suffraga il suo giudizio rilevando, tra altro, che il satirico francese raccomandò la lima e che Pope la usò in modo affatto singolare, che Boileau fu nemico della poesia erotica e che Pope non la coltivò mai seriamente, e che, infine, nella critica, nella versione di Omero, nelle elegie, nelle satire e nelle epistole, Pope non fece che imitare il Boileau, illustrare le sue idee e applicare le sue dottrine. É facile comprendere come, sotto l' incubo delle lezioni ragionate dell' *Art poétique* e sotto l' ispirazione diretta di uno scrittore così compassato e leccato come il Boileau, Alessandro Pope, classicista per studî e sobrio per insufficienza d' imaginazione, non abbia potuto nè saputo dare ai suoi lavori poetici la impronta originale, nazionale e grandiosa che si trova in Chaucer, nello Spenser, in Shakspeare e in Milton. L'esame obiettivo del carattere artistico e delle opere di Pope deve convincere il lettore acuto che Pope non scriveva perchè pensava e sentiva, ma perchè sapeva di poter scrivere brillantemente e finemente, perchè amava la gloria, perchè i nomi di poeta e di erudito solleticavano in grado altissimo la sua vanità letteraria. Il verso più armonioso, l' imagine più arcaica, la metafora più sonora erano per lui la eccellenza dell'arte, il nec plus ultra della poesia. Nè slanci, nè audacie, nè entusiasmi virili. Egli ha l'a-

nima rachitica come il corpo: non si commuove, nè commuove. Egli è in grado di cantarvi uno spillo in tremila versi, non di strappare una lagrima al vostro ciglio, un sorriso schietto alle vostre labbra, un battito al vostro cuore.

Testimonio il suo *Riccio di capelli rapito* (The Rape of the Lock), poema eroicomico in cinque canti dedicato a mistress Arabella Fermor (1712). Mai argomento più frivolo fu celebrato con pompa sì alta e teatrale. Una sfida imbelle, una guerra a colpi di ventaglio e di dito mignolo, gli angeli custodi che fan da cicisbei, Giove che interviene; poi fiori d'argento e petali d'oro e ali di porpora e onde che fremono e sguardi che ammazzano e sorrisi che resuscitano; tutto il vecchio ciarpame dell'allegoria e della mitologia. Disegno corretto, contorno delicato, verso pieno e armonioso: ecco i soli pregi di questa epopèa lillipuziana che s'intitola dal riccio di capelli di una eroina senza sangue e senza nervi. Qui, come altrove, la natura di Pope è natura morta. Le sue rose non hanno fragranza, i suoi uccelli non cantano, le sue acque non mormorano, il suo sole non riscalda, le sue faci non illuminano. Pope descrive e descrive. Noi vediamo « la cresta purpurea (the purple crest) » e « le ali dipinte (the painted wings) » dei suoi fagiani, le « squadre luminose (the lucid squadrons) » delle sue silfidi, il « brillante cortèo (the shining train) » de' suoi cavalieri e delle sue dame « schierati in battaglia sulla pianura di velluto verde (drawn forth to combat on the velvet plain) », vediamo nuvole d'oro (clouds of gold) e vesti eteree (the airy garments) e colori cangianti (colours that change) e barbe forcute (the forky beards); ammiriamo le perifrasi ingegnose, gli epiteti fosforescenti, le onomatopeie risuonanti (1), le antitesi stu-

---

(1) « Puffs, powders, patches, Bibles, billet-doux..... »
(*The Rape of the Lock*, c. I)

diate (1), il taglio magistrale delle strofe e dei versi e la solennità artificiosa dei vocaboli e dei costrutti, ma non possiamo non accorgerci di avere dinanzi a noi figure di stucco, statuine di cera, animali imbalsamati, paesaggi dipinti, trine, merletti, arabeschi, ricami; tutta una suppellettile di magazzino e di museo cui manca il soffio animatore della vita e che ci dà il colore senza il calore, l'occhio senza lo sguardo, il sorriso senza la gaiezza, il labbro senza la parola e l'arteria senza il sangue.

La compostezza classica e la ricerca insistente e affannosa dell'eleganza non salvano l'opera di Pope dalle eccentricità e dalle volgarità. Uno dei personaggi del poeta, Sir Petre, volendo rendersi propizî gli dèi « costruisce un altare all'Amore con dodici vasti romanzi francesi (twelve vast French romances) bellamente dorati, vi pone sopra tre giarrettiere, un mezzo paio di guanti (half a pair of gloves) e tutti i trofei de' suoi antichi amori; poi, con un tenero dolce biglietto (with a tender billet-doux) accende la pira, aggiungendovi tre sospiri amorosi (three am'rous sighs) per attizzare la fiamma. (*The Rape of the Lock*, canto II) ». Nella pittura della Malinconia e del suo palazzo troviamo « una giarra che sospira (here sighs a jar), un pasticcio d'oca che parla (and there a goose-pie talks) e delle vergini che, cangiate in bottiglie (turn'd bottles), chiedono ad alte grida un turacciolo (call aloud for corks; *ibid.*, canto IV) ».

Abbiamo già detto che Pope era astuto e malizioso. Dobbiamo aggiungere che era anche cattivo e diffamatore e che con le *Satire* (Satires) e la *Dunciade* (The Dunciad), dedicata a Gionata Swift, egli sfogò i suoi

---

(1) « Where wigs with wigs, with sword-knots sword-knots strive
Beaux banish beaux, and coaches coaches drive ».
(*ibid.* c. I).

rancori, spesso ingiusti, e le sue molte inimicizie. Nella *Dunciade* Pope canta la sciocchezza, augusta dea della letteratura, « figlia del caos e della notte eterna (daughter of Chaos and eternal night) », pesante come suo padre, grave come la madre, regina degli autori affamati (*The Dunciad*, canto I). Il soggetto di questo poema-libello è tolto al *Mac Flecknoe* di Dryden. Là il re degli sciocchi era Shadwell, qui è Colley Cibber. La dêa mostra al re il suo futuro dominio: l'Europa in generale e l'Inghilterra in particolare. La satira è astiosa e personale. Poca efficacia critica e assenza completa di spirito. I versi son manierati e le espressioni indecenti. La poetessa proposta come premio ha « gli occhi di bue e le mammelle di vacca », le ninfe « gavazzano nel fango » e attirano « l'uomo sul loro cuore ». La giovane Lutezia « più dolce della lanuggine (softer than the down), Nigrina la Nera e Merdamenta la Bruna (Nigrina black and Merdamenta brown) » si disputano gli amplessi virili « nei loro bassi fondi ». Valeva la pena che Alessandro Pope, l'Alì pascià della forma, « tingesse il suo pennello nei colori dell'arcobaleno », si lavasse le mani con essenze profumate e si mettesse i guanti di seta per offrire ai lettori le sue deiezioni?

Le censure che il poeta rivolge agli avversarî delle sue dottrine e delle sue opere sono, in generale, esagerate e basse. Tate, Colley Cibber, Philips, Dennis, Blackmore e altri sono trattati nelle sue *Satire* peggio dei cani. E si noti che nulla giustifica, o semplicemente spiega, l'astio di Pope verso i suoi fratelli d'arte. A noi pare che il poeta, arricchito, stimato, accarezzato, ammirato oltre il proprio merito, non avrebbe dovuto nutrire invidia e rancore contro nessuno.

Nel 1712 Pope compose l'egloga sacra *Il Messia* (A sacred Eclogue, imitation of Virgil's Pollio) e nel 1715

mandò fuori la versione dei primi quattro libri dell'*Iliade* (Homer's Iliad), cui seguirono presto la traduzione completa del grande poema d'Omero, e quella dell'*Odissea* (Homer's Odyssey), compiuta con l'assistenza dei poeti William Browne (1689-1745) ed Elia Fenton (1688-1730). Il successo di queste due opere fu enorme. Pope guadagnò con esse la bellezza di 200.000 franchi, somma addirittura sbalorditiva per quel tempo. Fu allora che egli lasciò la sua residenza di Binfield e andò ad abitare la famosa casa di Twickenham, il cui splendido giardino e la cui grotta deliziosa formarono lo svago e l'attrattiva de' suoi ultimi anni.

Bisogna dir subito che i versi melodici e artificiosi dell'autore della *Dunciade* non erano fatti nè per riprodurre la vigoria dello stile d'Omero, nè per serbare intatta la grandezza delle sue imagini. L'Omero di Pope non è più il divino cantore epico che tutti ammirano: tra le mani del suo interprete britannico egli è divenuto un gentil vate dei tempi di Giorgio I, un arguto, corretto e perfetto artefice letterario che scrive l'inglese come il suo volgarizzatore, l'Addison e il Johnson sapevano scriverlo.

Chi vuol scoprire in Pope il poeta deve cercarlo, non nell'insieme della sua opera poetica, ma nei piccoli frammenti sparsi, saltuarî e staccati. Alessandro Pope ha il gusto dei particolari e delle minuzie. Egli non possiede la visione larga dell'individuo e della natura, ma, per compenso, nulla di ciò che sembra a prima vista insignificante, e che ogni altro trascurerebbe, sfugge al suo sguardo e alla sua penna. E questa idolatria del dettaglio, unita al culto delle superfluità decorative, si trova su per giù in tutti i suoi lavori poetici, nelle sue *Odi*, e segnatamente in quella del *Giorno di Santa Cecilia* (Ode on St. Cecilia's Day), nella sua *Elegìa in memoria*

di una signora disgraziata (Elegy to the Memory of an Unfortunate Lady, 1717) (1), nel canto *Saffo a Faone* (Sappho to Phaon), nelle imitazioni di Chaucer (*The Temple of Fame, January and May, The Merchant's Tale, The Wife of Bath*), di Ovidio (*The Fable of Dryope, from the Ovid's Metamorphoses*, book 9°, *Vertumnus and Pomona, from O's M.* book 4°), di Orazio (*Satires and Epistles of Horace imitated*), di Spenser, di Waller, di Cowley, di Rochester, di Dorset, di Swift (*Imitations of English Poets, done by the Author in his Youth*), nella *Preghiera Universale* (The Universal Prayer), nei *Saggi Morali* (Moral Essays, epist. 5), nelle *Miscellanee* (Miscellanies) e, persino, negli *Epitaffi* (Epitaphs), nel prologo al *Catone* di Addison (Prologue to Mr. Addison's Tragedy of *Cato*), nell'epilogo alla *Giovanna Shore* di Rowe (Epilogue to Mr. Rove's *Jane Shore*), e nei due cori del *Giulio Cesare* di Shakspeare, ammodernato dal duca di Buckingham e rappresentato a Buckingham-House col nome di *Bruto.* (Two Choruses to the Tragedy of *Brutus* altered from Shakspeare by the duke of Buckingham, ecc).

Oltre il *Saggio sulla critica*, le traduzioni dal greco e dal latino, le *Odi*, il *Riccio di capelli rapito* e la *Dunciade*, meritano speciale menzione, tra le opere di Pope,

---

(1) Meritano di essere ricordati in questa magnifica elegia i versi seguenti, da cui spira una semplicità mesta e solenne:

« No friend's complaint, no kind domestic tear
Pleased thy pale ghost, or graced thy mournful bier;
By foreign hands thy dying eyes were closed,
By foreign hands thy decent limbs composed,
By foreign hands thy humble grave adorn'd,
By strangers honour'd, and by strangers mourn'd ».

« Nessun lamento d'amico, nessuna gentile, domestica lagrima - rallegrò la tua pallida salma, o abbellì la tua triste bara; - da mani straniere i tuoi morenti occhi furon chiusi, — da mani straniere le tue caste membra (furon) composte, — da mani straniere la tua umile tomba (fu) adornata, — da stranieri (fosti) onorata, e da stranieri pianta ».

l'*Edizione di Shakspeare* (Edition of Shakspeare, le *Lettere di Eloisa ad Abelardo* (Eloisa to Abelard) e il *Saggio sull' Uomo* (Essay on Man).

Dell'*Edizione di Shakspeare*, comparsa nel 1725 in sei volumi in-8, è molto noto e ammirato il proemio. L'epistola di *Eloisa ad Abelardo*, pubblicata nel 1717, fu accolta dagli inglesi con un entusiasmo che durò sino ai tempi di Byron. Johnson la considera « una delle più felici produzioni della mente umana » e l'autore del *Childe Harold* la trova « superiore alla celebre ode di Saffo ». La verità è che Pope ha fatto di Eloisa una specie di accademica e che la lettera della fanciulla ad Abelardo è un repertorio completo di effetti letterarî. Il poeta ha scaraventato sui due poveri giovani, « che vivono, parlano e respirano ciò che l'amore ispira (they love, they speak, they breathe what love inspires) », tutta la sua ricca tavolozza di pitture, di descrizioni e di apostrofi. Eloisa canta il monastero e il paesaggio, « i duomi coronati da fine torricelle (the domes with spring turrets crowned), le riviere vaganti che rilucono tra le colline (the wand'ring streams that shine between the hills), la grazia serena (oh grace serene!), la virtù celestialmente bella (oh vertue heavenly fair!), la fede, immortalità anticipata (and faith, our early immortality) », ma i voli pindarici dell'artista e la pompa teatrale delle frasi che le escono dal labbro (1) non con-

(1) « What means this tumult in a vestal's veins?

. . . .

Should at my feet the world's great master fall,
Himself, his throne, his world, I'd scorn them all.

. . . .

Oh come! oh teach me nature to subdue,
Renounce my love, my life, myself and you,

. . . .

If ever chance two wandering lovers brings
To Paraclete's white wells and silver springs,
O'er the pale marble shall they join their heads,
And drink the falling tears each other sheds » ecc.

(*Eloisa to Abelard*)

sentono alla sua passione di espandersi, e cangiano il suo amore donnesco per Abelardo in un amore classico per le belle imagini e i bei versi melodici. Chi legge le lettere originali di Eloisa si accorge subito che tra l'eroina del XII secolo e la eroina travestita del Pope corre un abisso. Mentre, infatti, la Eloisa autentica ha impeti e scatti erotici irrefrenabili e dice tutto e osa tutto e desidera il suo amante e vuole unirsi con lui, anche a costo di essere « soltanto la sua concubina », la scrittrice dell' *Epistola* inglese confida i suoi sospiri di innamorata e i suoi desiderî di vergine a un componimento di 366 versi che il Pope intitola « Eloisa to Abelard », ma che potrebbe anche chiamarsi « Florilegio di poetica e di stile » e meritare la medaglia d'oro in qualsiasi gara nazionale e internazionale.

Il *Saggio sull'Uomo*, scritto ad ispirazione di Bolingbroke e dedicato a lui (To H. St. John, Lord Bolingbroke), è diviso in quattro epistole e 398 versi. La prima epistola tratta della natura e dello stato dell'uomo rispetto all'universo e si apre con l'apostrofe celebre: « Svegliati o mio St. John! e lascia tutte le cose frivole alla bassa ambizione e all'orgoglio dei re ». La seconda si occupa della natura e dello stato dell'uomo rispetto a se stesso, come individuo; la terza della natura e della condizione dell'uomo rispetto alla società, e la quarta della natura e dello stato dell'uomo rispetto alla felicità. Il titolo dell'opera indicherebbe, nell'autore, il proposito di esporre in qualche modo un sistema filosofico. In realtà Pope non ha fatto altro che mettere in versi le dottrine teistiche del suo amico Bolingbroke. E che cosa non ha messo in versi l'autore delle *Pastorali* e della *Dunciade*?

Se voi leggete attentamente le quattro epistole dell'*Essay on Man* ci troverete i soliti pregi letterarî e la

non meno solita vacuità d'idee. Pope ammassa qui, gli uni sugli altri, con la munificenza di un Creso e di un Lucullo, tutti i tesori poetici del suo stile limpido, cangiante, abbagliante come il rubino, lo smeraldo, il topazio: una vera festa degli occhi e dell'udito, un'orgia asiatica di colori e di suoni. Bisogna fermarsi, ad esempio, sull'esordio della seconda epistola e dire uno a uno i versi:

Know then thyself, presume not God to scan.
The proper study of mankind is man.
Plac'd on this isthmus of a middle state
A being darkly wise, and rudely great:
With too much knowledge for the sceptic side,
With too much weakness for the stoic's pride;
He hangs between; in doubt to act or rest;
In doubt his mind or body to prefer;
Born but to die, and reas'ning but to err;
Alike in ignorance, his reason such,
Whether he thinks too little or too much;
Chaos of thought and passion, all confus'd,
Still by himself abused or disabus'd;
Created half to rise, and half to fall;
Great lord of all things, yet a prey to all.
Sole judge of truth, in endless error hurl'd,
The glory, jest, and riddle of the world.

Voltato in prosa, anche fedelmente, anche letteralmente, questo splendido luogo che tutti citano e ammirano diventa una miscela o, meglio, una combinazione chimica di pensieri comunissimi, esposti con ordine, con precisione e con eleganza, ma privi affatto di solidità e di originalità. Sparita la magia del verso, ogni attrattiva sparisce:

« Conosci dunque te stesso, nè presumere di scandagliar Dio.. — Il vero studio del genere umano è l'uomo. — Posto sull'istmo di un medio stato, — essere oscuramente saggio e rozzamente grande: — (dotato) di troppa scienza per (cadere) nello scetticismo, — di troppa debolezza per (salire) all'orgoglio dello stoico, — esitante tra l' agire e il riposare ; — incerto (se deve) stimarsi Dio o bestia; — (se deve) preferire il proprio spirito al proprio corpo; — nato solo per morire, ragionatore solo per (cadere) nell'errore; — con la mente così fatta che rimane nell'ignoranza — sia che pensi troppo o troppo poco; — caos di pensiero e di passione, sempre confusi, — ingannato o disingannato da se medesimo; — creato metà per elevarsi, metà per cadere; — grande signore di ogni cosa e, tuttavia, preda di tutte; — solo giudice della verità; balzato nell'errore infinito: — gloria , zimbello ed enigma del mondo ».

Paragonate tutto ciò a quel che dicono dell'uomo e della macchina umana Amleto, Riccardo III, Faulconbridge e Apemanto e avrete subito un'idea esatta del valore assolutamente negativo di Pope come filosofo e psicologo.

C'è però un dipartimento della letteratura nel quale l'autore della *Dunciade* sa eccellere, ed è quello dei *Caratteri* (Characters). Anche astrazion fatta dalla sua abilità meravigliosa di poeta e di stilista , Pope rivela in alcuni dei suoi ritratti contemporanei, e segnatamente in quelli di Addison, di Sporus, di Lord Wharton e della duchessa di Marlborough, un ingegno descrittivo e oratorio che si avvicina molto a quello del La Bruyère. Qua e là, tuttavia, la tempra astiosa dello scrittore rompe la serenità e l'armonia del giudizio.

Nella storia delle dispute letterarie Alessandro Pope occupa, non c'è dubbio, un posto preminente. Il suo orgoglio olimpico di artista e la sua deformità fisica gli fan vedere in ogni confratello, in ogni critico e in ogni

bella donna un avversario e una schernitrice. Sono rimaste tristemente celebri le sue inimicizie coll'ottimo Addison e con lady Maria Montague. Addison aveva permesso al suo amico Tommaso Tickell (1686-1740), autore di un poema allegorico e collaboratore dello *Spectator* e del *Guardian*, di tradurre il primo canto del'*Iliade*, che Pope considerava come sua proprietà esclusiva. Inde irae. L' irascibile poeta caricaturò sotto il pseudonimo di Attico la universale benevolenza dell'editore dello *Spectator*, il quale fingendo — secondo il suo costume — d'ignorare l'attacco, inserì nel *Freeholder* un articolo laudativo della versione omerica di Pope. La disputa di questi con lady Montague fu di natura più delicata. Reduce dal suo viaggio in Oriente, lady Maria ricevette alcune lettere di Pope improntate a una galanteria esagerata. La giovane signora, che si era stabilita presso Twickenham, residenza del poeta, non tardò ad ammetterlo ai suoi ricevimenti. Pope si accese e si lusingò tanto che, dimenticando di essere gobbo e nano, divenne pressante e audace. Egli voleva passare, dice un biografo, dalle metafore romantiche ai fatti, ma lady Maria lo respinse, trattandolo con un disprezzo misto di compassione che dovette ferire la sua enorme vanità di uomo e di artista. Che la cosa sia andata proprio così non possiamo giurare, ma è certo, a ogni modo, che Pope non risparmiò nè a lady Montague nè al di lei marito gli strali della sua satira acre. Ed è certo anche che, dopo aver venduto per 25,000 franchi alla duchessa di Marlborough il suo libro *Caratteri di donne* (Characters of Women), egli scrisse contro di lei alcuni versi velenosi e la parodiò sotto il nome di Atossa. In onore di Pope possiamo e vogliamo ricordare la sua bontà di figlio e di fratello e la sua indipendenza verso i grandi. Egli non ha mai adulato il potere, non s'è mai

inchinato dinanzi a Carolina o a Walpole, ed è perciò che durante tutta la sua vita, è rimasto, come dice fieramente egli stesso, *unplaced*, *unpensioned*.

La fama di Pope andò sempre decrescendo in Inghilterra e altrove. La sua arte incomparabile di poeta, pure oggi ammirata, non riuscì a far dimenticare la sua troppo scarsa originalità. Egli deve troppo agli antichi, ai francesi e ai predecessori e contemporanei nazionali. Omero, Orazio, Virgilio, Boileau, La Bruyère, Chaucer, Shakspeare, Dryden, Bolingbroke gli furono, più che ispiratori, collaboratori. Perciò nessuna delle sue opere ha una impronta spiccata, caratteristica e individuale. In Pope noi non sappiamo vedere che il manifatturiere insigne dello stile e del verso. Egli sa vincere tutte le difficoltà della lingua e del metro, sa essere corretto, elegante e armonioso, ma niente di più. Egli conosce il valore di tutte le droghe del dizionario e della grammatica, il sapore di tutte le salse della poesia: è un gran cuoco, il Vatel del Parnaso (1).

La scuola di Alessandro Pope si compone, in gran parte, delle vittime della *Dunciade*; e tra esse Dennis, Blackmore, John Philips e Roberto Blair sono le più note. Giovanni Dennis (1657-1734) è autore di un *Breve saggio sulla tragedia* (Short view on Tragedy) in cui si parla con poco rispetto dello Shakspeare. Come critico il Dennis lasciò qualche traccia luminosa ne' suoi giudizî su Milton e sul Molière. Riccardo Blackmore, paragonato da Pope al « cavallo del lord mayor », era medico e poeta. Egli improvvisava versi, in carrozza, tra una visita e l'altra a' suoi malati. Compose un poema in dieci canti sul *Principe Arturo* (Prince Arthur), un

(1) L'edizione definitiva di Pope fu completata ai nostri giorni dal prof. Courthope il quale lavorò sulle basi del materiale raccolto da Croker e, in parte, manipolato dal signor Elwin.

altro in dodici sul *Re Alfredo* (King Alfred), un terzo, pure in dodici canti, dal titolo *Elisa* (Eliza), parafrasi, satire, saggi su varî argomenti e il poema in sette canti *La Creazione* (The Creation), che Addison, benevolo verso tutti, lodò nel n. 339 dello *Spectator*. Dell'*Alfredo* Johnson scrisse: « La compiacenza avrebbe arrossito di applaudire, e la malizia era stanca d'insultare ». Le cadute letterarie nocquero alla fama del medico, e la clientela diminuì. Blackmore approfittò del suo ozio forzato per scrivere dei trattati intorno alla inoculazione, allo spleen, alla gotta, alla febbre e alla peste. Ma nemmeno lo scienziato venne preso sul serio. Blackmore si rivolse allora alla storia e alla teologia, ma neanche in questo campo trovò fortuna. Morì quasi dimenticato nel 1729. Ambrogio Philips (1619-1708), altro nemico letterario di Pope, scrisse alcune leggiadre *Pastorali* (Pastorals) e tradusse Pindaro, e Roberto Blair (1699-1746), col suo poemetto la *Tomba* (The Grave), preludiò non indegnamente alla musa elegiaca di Young e di Gray.

Uno dei più illustri contemporanei di Pope fu senza dubbio quel Matteo Prior (1664-1721) che esordì nel mondo delle lettere con una parodia della *Cerva e la Pantera* di Dryden, dal titolo il *Sorcio di città e il sorcio dei campi* (The city mouse and the country mouse). Egli era nato a Wimborne, nel Dorsetshire, da genitori poverissimi. Il conte di Dorset, che lo trovò un giorno in una taverna di Charring Cross con un Orazio tra le mani, lo prese a proteggere, s'incaricò della sua educazione, gli fece frequentare l'università di Cambridge e lo portò seco a corte. Dotato d'ingegno fertilissimo e di grande finezza di carattere, Prior diventò successivamente segretario diplomatico, gentiluomo di camera, ambasciatore, membro del Parlamento, poi negoziatore, con Bolingbroke, della pace di Utrecht. Ritornato in

Inghilterra nel momento in cui trionfavano i whigs fu messo in prigione e vi stette due anni, sospetto di avere aiutato i disegni del Pretendente. Si ritirò poi a Downehall. Tra i suoi lavori più notevoli ricordiamo alcune novelle in versi sullo stile dei *Contes* di La Fontaine, la *Ballata di Downehall* (Downehall's Ballade), la pastorale *Enrico ed Emma* (Henry and Emma) e i due poemi *Alma* e *Salomone, o la vanità del mondo* (Salomon or the Vanity of the world). L'*Alma* è scritta in stile prosastico, con un buon senso e una crudezza clinica che colpiscono (1). Nel *Salomone* M. Prior mostra che la scienza è impotente, il piacere effimero, l'autorità aspra; in una parola che tutto, nel mondo, è vanità. Lo scetticismo involge da un capo all'altro il poema, la cui conclusione si può trovare in questi due versi caratteristici: « Nel più remoto bosco e nella grotta più solitaria (si è) certi d'incontrare quel peggiore dei mali (che si chiama) *il pensiero* (2) ».

Se la politica non l'avesse fuorviato, Prior sarebbe certamente divenuto un poeta insigne. Il suo epitaffio antecipato (*My epitaph*) è un piccolo capolavoro non indegno di Orazio. I suoi versi erotici, semplici e quasi parlati, fanno fede della sua spontaneità di scrittore e della sua disinvoltura di amante.

---

(1) « Your nicer Hottentots think meet
With guts and tripe to deck their feet;
With downcast looks on Potta's legs,
The ogling youth most humbly begs,
She would not from his hopes remove
At once his breakfast and his love.....
Before you see you smell your toast,
And sweetest she that stinks the most ».
(*Alma*, book II)

Abbiamo citato, ma non vogliamo tradurre questo luogo, che contiene cose innominabili. Diciamo solo al lettore che non sa l'inglese che l'ultimo verso, il quale non è tra i più porci, significa: « Ed è più dolce colei che più fete ». Si può figurarsi il resto.

(2) « In the remotest wood and lonely grot;
Certain to meet that worst of evils, *thought* ».
(*Salomon*).

« Ciò che ti dico, mia bella Cloe, e ciò che ti scrivo mostra — la differenza che c'è tra la natura e l'arte; — io corteggio le altre in versi, ma amo te in prosa — e se esse hanno i miei capricci, tu hai il mio cuore (1) ».

La Cloe di cui si tratta non era che una certa Bessie Cox che teneva spaccio di birra nel Long-Acre e che Matteo Prior, l'ex ambasciatore, s'era impegnato di sposare.

Lo spirito gioviale senza oscenità, il buon umore franco e aperto, la satira senza astio e la pittura realistica dei costumi borghesi, ebbero, in Inghilterra, al tempo di Pope, due rappresentanti cospicui: il Gay e il Ramsay.

Giovanni Gay (1685-1732) era uno degli ultimi e dei più modesti del gruppo tory. Allorchè i suoi amici trionfarono egli ottenne, per tutto favore, di diventar segretario della duchessa di Monmouth. Gay era un uomo semplice e quasi ingenuo. Swift diceva di lui: « Non avrebbe mai dovuto avere più di vent'anni ». E Pope vantava « la sua semplicità di fanciullo ». Con un tale carattere si capisce facilmente che la fortuna non doveva sorridergli. Tuttavia egli viveva a spese dei grandi, era il parassita e il poeta domestico del duca e della duchessa di Queensbury. Il suo lavoro di polso (his master-piece) è la famosa *Opera del Pezzente* (The Beggar's Opera). Prima di brillare sul teatro Gay aveva composto alcuni *Idillî* (Idyls), un seguito mediocre al *Gondibert* di Davenant, alcune *Favole* (Fables), — tra cui la mi-

(1) « What I speak, my fair Chloe, and what I write, shows
The difference there is betwixt nature and art;
I court others in verse, but I love thee in prose;
And they have my whimsies, but thou hast my heart ».
(*To Chloe*)

gliore è quella intitolata *La lepre e i suoi molti amici* (The Hare and many friends) — e il poema eroicomico *Trivia, o l'arte di passeggiare per le vie di Londra* (Trivia, or the art of walking the streets of London). Egli amava sopra tutto la vita reale; era dotato d'imaginazione e di cuore e si piaceva delle narrazioni còlte sul vivo e degli schizzi e profili dal vero. Vedendo che Ambrogio Philips e altri si davano, con poco senso dell'attualità, alla poesia arcadica, egli li imitava, parodiandoli, in alcune *Pastorali* (Pastorals) e segnatamente in quella che porta per titolo *La settimana del Pastore* (The Shepherd's week). Gay avverte i lettori che essi non troveranno « le sue pastorelle oziosamente intente a soffiare (idly piping) nella zampogna, ma le troveranno invece occupate a mungere le vacche (milking the kine), a legare i covoni, (tying up the sheaves) o, se i maiali sono sviati (if the hogs are astray), a ricondurli nei loro porcili (to their styes).... ». I cantori boschereccì di Gay non inneggiano nè a Febo, nè ad Apollo, nè a Diana; essi celebrano: « i porri cari ai gallesi, il burro delizia degli olandesi, la patata, cibo prediletto del pastore d'Irlanda, la rapa dolce, la birra forte, il porco... ».

Alle scene Gay diede qualche commedia che sortì appena un esito di compatimento, ma il suo melodramma *Aci e Galatea* (Acis and Galathea), musicato da Haendel e interpretato da miss Arn, venne accolto con grande favore. Il favore si cambiò addirittura in entusiasmo alla comparsa dell'*Opera del Pezzente*, satira feroce e ferocemente vera della società inglese del XVII e XVIII secolo. Essa fu rappresentata sessanta tre sere di seguito. Gli episodî della *Beggar's Opera* si svolgono in gran parte a Newgate, la prigione dei malfattori comuni. È l'idillio del delitto e della scioperatezza. I personaggi sono tutti ladri e assassini. Il vecchio Peachum negozia

in oggetti rubati, ma tiene i suoi registri perfettamente in regola. Il capitano Mac Heath è un arnese da forca e un Don Giovanni da strada maestra. Il figlio di Peachum, un bambino, è già un famoso pick-pocket. Le istruzioni che Peachum dà a sua figlia meritano di essere citate:

« Mia figlia, egli dice, deve essere per me (to me should be) ciò che una dama della corte è per un ministro, la chiave di tutta la banda (a key to a whole gang).... Prendetevi degli amanti, signorina; una donna sa come essere mercenaria (a woman knows how to be mercenary).... Come! voi sposate il signor Mac Heath perchè l'amate? Amarlo?.... Peggio che peggio! (Love him! worse and worse!) Bella ragione l'amore!.... » (*The Beggar's Opera*).

Le dame di Gay cantano le canzoni oscene di Polly, ricevono le mezzane in casa dei loro mariti e ridono delle porcherie di Mistress Trapes, che si lagna di avere « undici belle clienti fra le mani del chirurgo (eleven fine customers under the surgeon's hand) ». Certo Tilck, avanzo di galera, dichiara che egli ha sostituito, in qualche modo, « il facitore di bambini (the child-getter) divenuto invalido », e che ha ammucchiato un po' di soldi procurando la gravidanza (the pregnancy) alle signore del suo quartiere.

Allan Ramsay (1686-1758), celebre poeta scozzese, nacque a Edimburgo ove esercitò successivamente il mestiere di fabbricatore di parrucche e di venditore di libri. Egli può considerarsi, sotto un certo aspetto, il precursore di Roberto Burns. Dopo aver scritte alcune canzoni fuggitive (*Songs*), pubblicò nel 1726 il dramma boschereccio *Il gentil pastore* (The Gentle Shepherd) che ritrae con rara efficacia i costumi giornalieri dei paesani della Scozia e che si ammira anche oggi nelle High-

lands come un capolavoro di poesia nazionale. Allan Ramsay riunì anche e diede in luce una collezione scelta di *Canti nativi* (Native Songs). La sua biblioteca circolante (Circulating Library) fu la prima di tal genere fondata nella Scozia e divenne in breve tempo il convegno favorito dei letterati inglesi che visitavano Edimburgo.

L'irlandese Tommaso Parnell, arcidiacono di Clogher (1679-1718), autore di *Egloghe* (Eclogues), di *Odi narrative* (Narrative Odes) e di composizioni morali, scrisse, con spirito e gravità, sotto lo stimolo diretto di Pope. Egli ebbe un giorno una ispirazione felice; è ad essa che la letteratura inglese deve il poema *L'eremita* (The Hermit), tolto a una vecchia leggenda. Il soggetto del lavoro è frivolo, ma i versi sono caldi d'affetto e le descrizioni colorite e vivaci.

Uno scrittore che godette, al suo tempo, una popolarità quasi uguale a quella di Dryden, di Addison, di Swift e di Pope, fu Roberto Southerne (1659-1736), autore del *Principe persiano o il Fratello leale* (The Persian Prince or the Loyal Brother) e di altri lavori scenici che gli fruttarono molto danaro e molta gloria, ma che, veramente, non valgono le tragedie del povero Otway, morto di miseria e di fame. Southerne fu il primo scrittore inglese che, centocinquant'anni innanzi alla pubblicazione della *Capanna dello Zio Tom* (Uncle Tom's cabin) di Enrichetta Beecher-Stowe, abbia osato assalire, nel suo dramma *Oroonoko* (1699) (1), tratto da una novella di mistress Behn, la schiavitù e la tratta dei negri. Southerne ha contribuito, assai più di Rowe, ad allontanare dalle scene inglesi l'espressione nobile ed energica delle passioni, per sostituirvi quello stile tragico affettato e

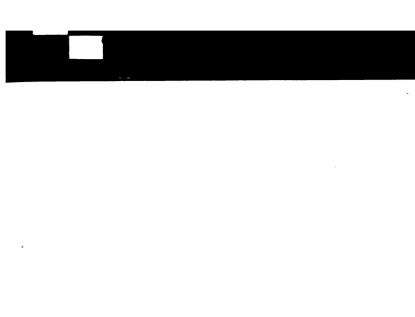
(1) Works, 1735, 2 vol. in-12; altre edizioni in 3 vol. in-12.

pedantesco che infettò il teatro sino al momento in cui Shakspeare si risvegliò dalla sua tomba, invocato ed evocato dalla voce possente di Garrick. Nell' *Oroonoko* si possono segnalare, tuttavia, alcune scene commoventi ed efficaci. Peccato che l'autore non si preoccupi affatto del color locale e faccia parlare il suo prode e onesto principe africano come un gentleman di Londra. Ritrovando alla Guiana, ov'è schiavo, la sua fidanzata Imoinda, Oroonoko esprime la sua felicità in questo modo tutt'altro che orientale: « Lasciate che i pazzi i quali seguono la fortuna vivano de' suoi sorrisi. Tutta la nostra prosperità risiede nell'amore; e ne proviamo abbastanza per essere felici. Questo piccolo angolo di terra in cui vi trovate val meglio, per me, delle vaste pianure del mio gran genitore. Qui io regno in piena delizia, in mezzo a gioie sconosciute al potere; il vostro amore è il mio impero e il vostro cuore il mio trono (1) ».

Un altro dramma di Southerne, *Isabella* (2) *o il Matrimonio fatale* (Isabel or the fatal marriage), è fondato su una tela molto semplice: la bigamia involontaria di una povera donna che si crede vedova da sette anni e si rimarita proprio il giorno innanzi al ritorno del suo primo sposo. In mani più esperte di quelle di Southerne un tale tema avrebbe potuto fornire situazioni sceniche del più alto interesse. L'autore, educato alla scuola artistica dei Dryden, degli Addison e dei Pope, non ha saputo invece cavarne che un melodramma mediocre.

---

(1) « Let the fools
Who follow fortune live upon her smiles;
All our prosperity is placed in love;
We have enongh of that to make us happy.. . » ecc.
(*Oroonoko*, a tragedy)

(2) È rimasta celebre in Inghilterra l'interpretazione che mistress Siddons diede a questo personaggio.

CAPITOLO VI

LA DITTATURA DI JOHNSON

Il regno di Samuele Johnson—Gli scrittori del periodo johnsoniano—La nuova arte e i nuovi artisti—Savage—Thomson, sue opere: le *Stagioni*—Young, sue avventure; suoi *Pensieri notturni*, sue opere minori—La poesia elegiaca—Collins—Gray, suoi lavori, sua *Elegia in un cimitero di campagna*—Il culto del passato e le esumazioni letterarie del secolo XVIII—Percy, Warton, Stone, Kennedy, G. Smith—Chatterton, la sua tragica storia, le sue contraffazioni rowleyiane e le sue opere in inglese moderno—I *Poemi di Ossian* e Giacomo Macpherson—La questione ossianica durante e dopo la vita di Macpherson—Il Comitato d'inchiesta della *Highland Society* e le sue conclusioni—I *Poemi di Ossian* non sono autentici—Influenze thomsoniane e grayiane—Dyer, Shenstone, Akenside, i Warton, Falconer, Churchill, Beattie, R. Fergusson—Poeti e prosatori minori del periodo johnsoniano—Le *Lezioni di Rettorica e Belle Lettere* del dottor Blair all'Università di Edimburgo—La nuova critica letteraria, artistica e scientifica—La storia: Hume, suoi saggi economici, filosofici e morali—Suoi lavori storici: la *Storia d'Inghilterra*—Robertson, sue avventure, sue opere—Pregi e difetti della *Storia di Scozia*, della *Storia di Carlo V* e della *Storia d'America*—Le *Memorie*, la vita e le opere di Gibbon—Suo viaggio a Roma: *Storia della decadenza e della caduta dell'Impero Romano*—Vastità e valore scientifico e letterario di quest'opera—L'economia politica diventa una scienza—Adamo Smith, le sue *Ricerche sulla Natura e le Cause della ricchezza delle nazioni* e la sua *Teoria dei sentimenti morali*—Gli epistolari—Le *Lettere Famigliari* di Gray e Walpole—Lady Montague e la sua *Corrispondenza*—Chesterfield; sue *Lettere al figlio*—Lady Russell—Le *Lettere* di Junius, loro valore politico e polemico, loro asperità e loro paternità dubbia—La dittatura di Johnson—Boswell—Famiglia, vita, studi, avventure, stato fisico e passionale di Samuele Johnson—Suoi protettori, suoi amori: Elisabetta Porter—Johnson a Londra—Sue prime armi letterarie, sue difficoltà, sue umiliazioni, suoi trionfi—Le Opere di Johnson—L'*Irene*—Le *Satire* imitate da Giovenale—I *Ramblers* e gli *Idlers*—*Rasselas*—Johnson pensionato dal governo; suoi opuscoli politici - Il *Giornale delle Ebridi*—*Taxation, no tyranny*—L'ambiente di Johnson, i suoi amici, i suoi commensali, i suoi collaboratori—Il *Dizionario della lingua inglese*—Johnson e Chesterfield—Le *Vite dei poeti inglesi*—Il codice critico di Johnson—Johnson editore e critico dello Shakspeare—Malattia e morte di Johnson—La *Vita di Johnson* di Boswell—La personalità etica di Samuele Johnson.

I primi quarant'anni del diciottesimo secolo della letteratura inglese appartengono a Addison e a Pope. Il regno dittatoriale di Samuele Johnson non cominciò che

nel 1740 e si protrasse fino al 1781, anno in cui comparve il migliore lavoro del grande scrittore, cioè le *Vite dei Poeti inglesi*. Nella sua vasta opera critica Johnson abbracciò quasi tutta la produzione intellettuale dei tempi di Carlo II e del secolo della regina Anna, esercitando un'amabile tirannia sulle menti e sulle coscienze de' suoi coetanei, aggiogando alle sue dottrine di filosofo e piegando sotto la sua sferza di censore poeti come Gray e Macpherson, storici come Hume e Robertson, romanzieri come Fielding e Goldsmith; un Garrick, un Collins, un Boswell, un Churchill—tutta la pleiade degli scrittori e degli amatori della letteratura e dell' arte che popolavano, a' suoi giorni, la metropoli babelica.

Quantunque vissuti e fioriti con Addison, Pope e Swift, gli scrittori del periodo johnsoniano dei quali ci accingiamo a discorrere formano un gruppo di poeti che, per le attitudini, per la tempra, per la visione dell'arte, e per lo stile, si distacca dal quadro generale della letteratura dell'età classica e prelude, più o meno coscientemente, a Wordsworth e al romanticismo. Pope e la sua scuola avevano ripulito il distico, risvegliato l' interesse del pubblico per la satira e la filosofia speculativa in versi, stabilito e consacrato un nuovo canone di composizione poetica e sopra tutto, ridotto il tecnicismo del verso eroico ad una arte che poteva studiarsi non solo dagli eletti, ma anche semplicemente dai volonterosi—come si studia una lingua o una scienza. Perciò contro quest'arte, che presentava tante minori attrattive quanto più era facile assimilarsela, insorsero presto, e nel modo più audace e più inatteso, tutti gli spiriti liberi, semplici e spontanei: il Thomson, il Young, il Walpole, il Gray e, primo fra tutti, quel Riccardo Savage (1696-1743), figlio naturale di lady Macclesfield e del conte Rivers, di cui Johnson narrò sì nobilmente la vita procellosa, dissipata e infelice. Savage,

passò i suoi anni giovanili nella crapula, esercitò il mestiere di ciabattino, poi quello di commediante, scrisse drammi e poemi, venne imprigionato per debiti, rasentò il patibolo e morì nelle carceri di Bristol maledicendo alla sua nascita e al mondo. Questa specie di Childe Harold bastardo e adulterino aveva cuore e genio. In mezzo alle eccentricità e ai paradossi del cervello disordinato e degenerato, Riccardo Savage mostra spesso le qualità di un grande poeta e la conoscenza viva e profonda dell'anima umana. Ci sono ne' suoi due lavori più notevoli, il *Vagabondo* (The Wanderer) e il *Bastardo* (The Bastard), pagine non indegne di Byron.

La pubblicazione delle *Stagioni* di Giacomo Thomson (1700-1748) e dei *Pensieri notturni* di Edoardo Young (1683-1765) segna il punto di partenza di un' èra nuova nella storia delle lettere inglesi. Thomson e Young si possono considerare come gli iniziatori della scuola poetica descrittiva. L' inno che chiude le *Stagioni* (The Seasons), e che comparve per la prima volta nel 1730, quando cioè Pope stava ancora alzandosi verso lo zenit della sua fama, richiamava il verso inglese a quella melodia semplice e a quello slancio solenne di cui non si aveva avuto più alcun esempio dopo Milton.

Thomson era nato ad Edman, nella Scozia, da un clergyman che lo educò per la chiesa. In età giovanissima andò a stabilirsi a Londra ove, nel 1726, diede in luce il suo primo poema, l' *Inverno* (The Winter), al quale seguirono l' *Estate* (The Summer), la *Primavera* (The Spring) e l'*Autunno* (The Autumn)—raccolti e pubblicati più tardi sotto il titolo unico di *Stagioni.* Nel 1731 Thomson intraprese un viaggio nel continente col figlio del cancelliere Talbot e visitò la Francia, la Svizzera e l' Italia. Reduce in patria, scrisse e fece rappresentare alcune tragedie (*Sophonisba*, *Agamemnon*, *The Masque of*

Alfred, Tancred and Sigismunda) e raccolse le sue impressioni di turista nel poema *Libertà* (Liberty) dedicato al principe Federico di Galles, che gli assegnò, in ricambio, una lauta pensione. L' ultimo e migliore lavoro di Thomson, dopo le *Stagioni*, ha per titolo il *Castello della Indolenza* (The Castle of Indolence) ed è un poema allegorico che arieggia lo stile e la maniera imaginosa di Spenser, ma con senso più schietto della natura e della vita.

Le *Stagioni* hanno preceduto di circa trent' anni le opere passionali di G. G. Rousseau e, segnatamente, la *Nouvelle Héloïse;* e ciò vuol dire che Thomson ha saputo esprimere trent'anni prima del filosofo di Ginevra quei sentimenti veri e umani che hanno sostituito e corretto, nel regno della poesia, le vuote, pompose e artificiose declamazioni degli scrittori del periodo classico. La monotonia di alcuni canti del capolavoro thomsoniano, nei quali è glorificata, con identità di colori, di suoni e di modulazioni, la maestà dell' onnipotente, è compensata quasi sempre dalla ricchezza della imaginazione, dalla sincerità dell'accento, dall' ampiezza del cuore e dalla varietà delle descrizioni. Non si può non ricordare con senso di giusta ammirazione la commovente pittura delle sofferenze del povero e il meraviglioso paesaggio di neve contenuti nell' *Inverno.* Bellezze rimarchevoli s'incontrano qua e là in tutti e quattro i libri, e son tali e così appariscenti che al cospetto di esse le eleganze misurate e cadenzate di Pope e di Philips perdono ogni fascino e ogni valore. La descrizione dell' inverno nelle regioni nordiche (Winter in the northern regions) e quella del cortile della cascina (The farm-yard) e dell'opulenza della vegetazione nel libro della *Primavera (Spring*, vv. 142 a 195) ricordano, per forza di colorito, verità di rappresentazioni e varietà di tôni, la tavolozza calda e pos-

sente di Rubens. Qua l' « Ecla fiammeggiante (the Haecla flaming) a traverso un deserto di neve, l' inverno circondato dalla sua mesta corte, l' austero tiranno (the grim tyrant) meditante le sue collere, le montagne di ghiaccio ammassate le une sulle altre, il vecchio Chaos redivivo (the old Chaos again return'd), la lunga, eterna notte incombente sulle teste dei mortali *(The Winter)*; più là « la chioccia sollecita (the careful hen), con intorno la sua pigolante famiglia, nudrita e difesa dallo impavido gallo *(ibid.)* »; l'odore « grasso della latteria, gli uccelli che bagnano d'olio le loro penne, perchè l'acqua lucente possa scorrere sul loro corpo, il vento diffuso del sud (th'effusive South), la terra satura d'acqua, il sole inclinato e risplendente in mezzo alle rotte nubi (amid the broken clouds), il miraggio che colpisce la montagna illuminata, scintilla a traverso la foresta e ondeggia sull'acque (*The Spring*, 142 a 145) ».

Per la prima volta dopo Milton ci troviamo qui lontani dal contatto del fango materiale e morale di Londra e respiriamo a pieni polmoni l'aria salubre dei campi. Thomson ci conduce tra quei boschi ombrosi, quei uscelli mormoreggianti, quelle valli, quelle montagne, quei grandi alberi di cui Dryden, Addison e Pope non sospettavano nemmeno la esistenza. Per la prima volta, dopo tre quarti di secolo, noi scopriamo, sotto il velo del poeta, un cuore d'uomo che simpatizza con l'universo e s' intenerisce sulle sofferenze del povero e del diseredato. La musa di Thomson è l'aurora piena di promesse che ci annunzia il canto alto e filantropico di Burns, di Elliot, di Hood e di Caterina Norton.

Un altro potente innovatore nel campo della poesia fu Edoardo Young, i cui *Pensieri notturni* (Night Thoughts) rivelano, insieme alle esagerazioni e alle affettazioni della rettorica, una mente eletta di artista, un a-

nimo appassionato per tutte le idee nobili e grandiose e quello spirito contemplativo e asceticamente malinconico che fornirà al secolo decimonono la nota dominante delle sue estrinsecazioni intellettuali. La storia di Young è una delle più curiose nelle cronache della letteratura. Nato a Upham, presso Winchester, ove suo padre aveva cura d'anime, egli fu, durante la sua lunga vita, studente di umanità ad Oxford e di diritto al collegio di All-Souls, drammaturgo, favorito del duca di Wharton, candidato ai Comuni per Circencester, curato di Welwin, ottimo marito dell'ottima Betty Lee, figlia del conte di Litchfield, cappellano della duchessa di Galles, cortigiano di Anna e di Giorgio I, collaboratore dello *Spectator*, teologo, moralista, essayist, poeta. L'anno 1714 Young si produsse nel mondo letterario con un poema mediocre, l' *Ultimo giorno o il Giudizio Finale* (The Last Day), che dedicò alla regina Anna. Nel 1719 scrisse la tragedia *Busiride* (Busiris), seguita poco dopo dalla *Vendetta* (The Revenge), dall' *Inglese* (The Englishman) e dai *Fratelli* (The Brothers), che furono rappresentati con successo a Drury-Lane dal 1719 al 1753, ma che non hanno, in sostanza, alcun valore drammatico. È rimarchevole invece, sebbene anch' esso molto lontano dalla originalità e dalla grandiosità dei *Pensieri notturni*, il poema *Rassegnazione* (Resignation), scritto per consolare una signora della perdita del proprio marito. Le altre opere più notevoli di Young sono la *Passione universale o l'Amore della fama* (The universal Passion or the Love of Fame), satira eccellente contro i cattivi autori del tempo, le lettere *(Epistles)* indirizzate al Voltaire, a Pope, a Addison, a lord Tickell, a Richardson e a lord Landsdowne, e il poema la *Forza della religione o* l' *Amor vinto* (The Force of Religion or the Vanquished Love). Delle odi, della parafrasi del libro di Giobbe, dei versi d' occasione e di

alcuni altri lavoretti in prosa ed in poesia concernenti la critica e la morale non è il caso di discorrere. Essi non sono citati più che per ricordo. La nota dominante di Young è il pessimismo. Egli non trova nulla o quasi nulla di buono nel mondo. Il matrimonio è pericoloso, il celibato triste, l'amicizia perfida, la ricchezza funesta, il potere odiato, l'opinione pubblica spregevole, la gioventù avida, la vecchiaia sospettosa, e via via. A sessant'anni Edoardo Young aveva raccolte e divulgate tutte le sue opere poetiche e prosastiche, ma non appariva ancora, per dirla col Gosse, che una mediocrità finita (a finished mediocrity). Senza la pubblicazione dei *Pensieri notturni* la critica nazionale e straniera non si sarebbe certo occupata con tanta larghezza e compiacenza del dottore di Upham. La vaga malinconia ascetica dei *Night Thoughts* di Young trovò, nell' inclinazione meditativa del tempo in cui il poema comparve (1744), un elemento sicuro di successo. Non vogliamo dire con questo che il poema younghiano sia privo di alte qualità artistiche. I nove libri che lo compongono, scritti con effusione di poesia, in versi sciolti (blank verses), sono ricchi di riflessioni, in gran parte originali, sulla vita, la morte, l' uomo e l' immortalità, ma lasciano qualche dubbio sui sentimenti veri dell'autore, il quale declama e insorge contro tutto ciò che non ha potuto ottenere nei primordi della sua carriera di scrittore e di cortigiano, cioè il sorriso di una regina o di un re, una sede arcivescovile e un posto alla Camera dei Comuni. Ma, forse, le disillusioni, la tarda età e il pensiero incombente della morte spirarono entro agli ultimi canti del poeta quella sincerità e quell'impeto lirico che mancano ai suoi primi lavori. Il ritratto che egli fa dell'uomo nella Notte I[a] è una pagina stupenda, che merita di essere citata:

« Com' è povero, ricco, abietto, augusto, complicato, meraviglioso l'uomo! E Colui che ha fatto questa sorprendente cosa e che ha aggiogato nel nostro essere infiniti così opposti, che sarà dunque egli mai?... L' uomo! Creatura macchiata (sullied) e disonorata e tuttavia divina! fosca imagine della grandezza assoluta! (dim minature of greatness absolute!) Erede della gloria! fragile figlio della polvere! debole immortale! insetto, infinito, verme, Dio! (helpless, immortal! insect, infinite, a worm! a god!)..... O quale miracolo è l'uomo per l'uomo! (O what a miracle to man is man!)... Che può mai preservare la mia vita, che mai può distruggerla? (what can preserve my life? or what destroy?) Il braccio di un angelo non vale a salvarmi dalla tomba, nè legioni di angeli possono tenermi colà relegato (1) ».

Tutto il poema si aggira intorno a queste idee. Il coore e il tòno cangiano da libro a libro, ma il paesaggio e la musica rimangono sempre quelli. E non solo nel Young. Le *Meditazioni tra le tombe* (Meditations among the Tombs) del Harvey (1745) e, più ancora, le *Odi elegiache* (Elegiac odes) del Collins e del Gray sono, su per giù, variazioni differenti di un unico tema: la filo sofia cristiana in prosa poetica o in versi. Di questo tema, già vecchio nelle Isole Britanniche, si impadroniranno più tardi il Foscolo, il Chateaubriand, il Lamartine e il Manzoni, dando alla letteratura del continente i *Sepolcri*, i *Martyrs*, le *Méditations poétiques* e gli *Inni sacri*.

Guglielmo Collins (1721-1759), figlio di un cappellaio di Clichester, fu, in certo modo, l'erede autorizzato di Pope. Nudrito di buoni studî classici e respirante l'uni-

---

(1) « How poor! how rich! how abject! how august!
How complicate! how wonderful is man!
How passing wonder He who made him such
Who centred in our make such strange extremes! » ecc.
(Young's *Night Thoughts* 1.st night.)

versità da tutti i pori, egli tradusse, per la terza volta dopo Gay e Philips, le *Egloghe* di Virgilio. La vita di Collins fu conturbata dal primo insuccesso del suo volume di *Odi descrittive ed allegoriche* (Descriptive and allegorical Odes) sul quale oggi, invece, riposa tutta la sua fama poetica. Il colorito, la eleganza, la delicatezza e la musicalità del verso di Collins sono ammirati segnatamente nelle sue *Passioni* (The Passions) e nelle odi intitolate la *Libertà* (To Liberty), la *Sera* (The Evening) e *Come dorme il prode* (How sleeps the brave).

Anche Tommaso Gray (1716-1771), scolare di Eton e di Cambridge discende in linea retta da Pope col quale ha comuni lo splendore artificioso della forma, le rime elaborate e le melodie trionfali. Ma egli, come il Collins, il Thomson, il Young e, in generale, quasi tutti i poeti del periodo johnsoniano, si distacca marcatamente dalla scuola classica per il vigore delle concezioni, il movimento lirico e l'ispirazione filosofica. Dopo un viaggio in Francia e in Italia con Orazio Walpole, Gray si stabilì a Cambridge ove scrisse, nel 1747, il suo primo saggio poetico *(Ode to Eton college)*, al quale tennero dietro le *Odi pindariche* (Pindaric odes, 1754), che furono accolte con diffidenza. Le lettere descrittive del suo viaggio sul continente piacquero assai di più; e sono anche oggi citate come modello di stile epistolare.

Alla morte di Colley Cibber la corte offerse al Gray il posto di poeta laureato, ma egli lo rifiutò e accettò, invece, più tardi, la cattedra di storia delle lingue moderne a Cambridge. Fra le sue opere più notevoli i critici della letteratura inglese ricordano il *Bardo* (The Bard), il *Progresso della poesia* (The Progress of Poesy) e *l'Ode alla primavera* (Ode to Spring), ma il lavoro che raccomandò il Gray all'attenzione e all'ammirazione dei contemporanei e dei posteri fu l'elegia *In un cimitero*

di campagna (Elegy in a Country churchyard, 1751) che venne tradotta in quasi tutte le lingue d'Europa e che incomincia con la nota quartina :

« Il coprifuoco suona la lugubre campana (che annunzia) il giorno morente, — l'umile gregge serpeggia lentamente sul prato; — il villano s'affatica a riprendere la sua pesante strada di ritorno, — e lascia il mondo alle tenebre e a me (1) ».

Questa elegia, dice il Thickerman, « è uno dei poemi immortali della nostra lingua; ogni anno che passa lo vede rinnovato, illustrato, santificato più e più (renewed, illustrated, and more and more hallowed (2) ».

Il culto del passato fece risalire il Gray sino ai Romani del medio evo e alle origini celtiche e scandinave della sua patria. Di cotesti studî, più poetici che archeologici, egli diede un nobile saggio nella *Discesa di Odino* (The Descent of Odin) e nelle *Sorelle fatali* (The fatal Sisters). Ma il Gray non fu il primo o il solo ad avventurarsi nel campo magno delle indagini e delle esumazioni letterarie. I successi della scuola elegiaca durarono ininterrotti dal 1642 al 1760, ma dal 1760 al 1780 un'altra scuola poetica contrastò il posto e il trionfo ai discepoli di Thomson, di Young e di Gray e, obbedendo ad una voga del momento e, insieme, a un vivo desiderio di popolarità, cercò di risvegliare nell'animo degl'inglesi il gusto per l'antica poesia nazionale. Da ciò la comparsa, tra il 1760 e il 1763 delle parafrasi ossia-

(1) « The curfew tolls the knell of parting day,
The lowing herd wind slowly o'er the lea,
The ploughman homewards plods his weary way,
And leaves the world to darkness and to me ».
(*Elegy in a country Churchyard*)

(2) *Thoughts on the Poets*.

niche di Macpherson, nel 1765 delle *Reliquie* (Reliques) del vescovo Tommaso Percy (1729-1811), nel 1770 delle contraffazioni rowleyiane di Chatterton, nel 1777 della *Storia della poesia inglese* (History of English Poetry) di Tommaso Warton e nel 1756 e 1780 delle traduzioni e imitazioni celtiche di Girolamo Stone *(Scot's Magazine)*, del Kennedy (3 vol. in folio) e del Dr. Giovanni Smith. Il carattere speculativo degli anglo-sassoni fece capolino anche in mezzo a questa resurrezione di memorie paesane e creò anzi una specie di industria letterario-patriottica. Per rispondere alle esigenze del pubblico si cominciò a fabbricare l'antichità. Un giovane di Bristol, dotato di molto ingegno e molto orgoglio, finse di aver trovato, nell'angolo riposto di una sagrestia, alcuni manoscritti che egli attribuì a un Nicola Rowley, monaco del quindicesimo secolo, e che pubblicò come tali, ingannando, evidentemente, la buona fede dei suoi concittadini. C'incontriamo qui in una delle più meste tragedie della storia letteraria; quella di un poeta di talento che, in pieno secolo decimottavo, si avvelena per non morire di fame. Tommaso Chatterton (1752-1770) era figlio di un maestro di scuola o, come altri vuole, del becchino della cattedrale di Santa Maria di Bristol. Invaghitosi ancor fanciullo dei vecchi poeti inglesi, egli ne studiò profondamente il ritmo e, a quindici anni, divulgò per le stampe la contraffazione di cui abbiam parlato dandole per titolo *Frammento della battaglia di Hastings* (The Battle of Hastings, a fragment). Scoperto l'inganno, coloro stessi che proteggevano il giovane poeta, tra cui Walpole, lo lasciarono in un canto, sicchè egli, ridotto alla più squallida miseria, inghiottì dell'arsenico e morì appena diciasettenne. A Londra, ove s'era recato a sedici anni, aveva scritto alcune satire politiche col proposito di trovare un mecenate, non importa se

nel partito whig o tory. Le sue imitazioni della poesia antica, che consistono principalmente in descrizioni in versi di chiese e abazie, rivelano il conoscitore profondo del vecchio stile (old style) e l'artista di genio. Le sue composizioni in inglese moderno non valgono le sue parafrasi di Rowley. Tuttavia si citano ancora la sua tragedia *Alla*, la sua ballata *Sir Charles Bodwin*, concernenti entrambe la storia di Bristol, e il suo breve canto daviddico la *Rassegnazione* (The Resignation). (1)

La contraffazione dei poemi di Rowley era stata preceduta di pochi anni da quella dei *Poemi di Ossian* (Ossian's Poems) che Giacomo Macpherson (1736-1796), letterato scozzese della contea d'Inverness, incominciò a pubblicare nel 1760 col proposito di acquistar fama, di ammucchiar sterline e di regalare alla sua patria qualche cosa come un Omero. Macpherson era stato allevato e istruito nel « King's College » di Aberdeen. Il padre, maestro di scuola, voleva farne un ecclesiastico, ma Giacomo si sentiva piuttosto inclinato all'intrigo e alla poesia. A venti anni scrisse e mandò fuori il suo primo saggio letterario, un poema di nessun valore col titolo il *Caledone* (The Highlander). Poco appresso inviò allo *Scot's Magazine* alcune composizioni in versi che passarono, allora, quasi sotto silenzio, ma che più tardi, in occasione della stampa dei *Poemi di Ossian*, furono citate e illustrate come documenti giustificativi nella famosa polemica sull'autenticità delle opere del bardo gallico.

(1) « O God, whose thunder shakes the sky,
Whose eye this atom glob surveys,
To thee, my only rock, I fly,
Thy mercy in thy justice praise... » ecc.
(Chatterton's *Resignation*)

Adamo Ferguson, il dottor Carlisle, Giovanni Home e il dottor Blair, scozzesi, cercavano già da qualche tempo di richiamare l'attenzione del pubblico e della critica sui canti popolari degli Highlanders e, incontrato nell'autunno del 1759 Giacomo Macpherson, che si dichiarava possessore di alcuni frammenti di poesia gaelica (il gaelo o gaelico è il dialetto nativo degli Highlanders) e li aveva mostrati anche al Gray e allo Shenstone, convennero insieme di pubblicarli in inglese col titolo: *Frammenti di poesia antica, raccolti nelle Highlands della Scozia e tradotti dal gaelico o lingua Ersa* (Fragments of ancient Poetry collected in the Highlands of Scotland, and translated from the gaelic, or Erse language). La pubblicazione, fatta nel 1760, eccitò grande commozione in tutto il Regno Unito. La facoltà legale di Edimburgo aprì una sottoscrizione che fornì a Macpherson i mezzi di visitare le Highlands allo scopo di trovarvi altri canti gaelici. Macpherson, reduce dal suo viaggio, portò a Londra i resultati delle sue pretese indagini e li comunicò al pubblico in due volumi, il primo divulgato nel 1762 sotto il patrocinio di lord Bute col titolo: *Fingal, poema epico in otto libri, con altri minori poemi* (Fingal, an epic poem in eight books, with other lesser poems), il secondo nel 1763 col titolo: *Temora, poema epico in otto libri, con altri poemi* (Temora, an epic poem in eight books, with other poems). L'editore sosteneva che i poemi da lui pubblicati erano di Ossian, poeta highlandese che viveva verso la metà del III° secolo dell'èra cristiana e le cui opere si erano trasmesse oralmente di bardo in bardo fino all'introduzione della scrittura nelle montagne della Scozia. La frode di Macpherson fu però meno agevole a compiersi di quella di Chatterton e sollevò ben altro e più lungo conflitto letterario. Nel pubblicare, tradotti dal gaelico, i frammenti della poesia ossianica, côlti, com'egli

diceva, su la bocca dei montanari scozzesi, Macpherson diede prova di una certa abilità. L'opera era apocrifa, ma i materiali non si potevano dir tutti spurî, perchè lo scrittore aveva foderati i suoi versi di tradizioni delle Highlands, di vecchie ballate e di antichi canti guerreschi. Ma li aveva anche foderati di plagi d'ogni specie; e aveva messo a contribuzione, per la fabbrica del suo bardo del III secolo e del suo mosaico celtico, la Bibbia, i poeti greci, i poeti latini, i trovatori, i trovieri, i poeti inglesi e Dio sa quant' altra suppellettile di letteratura antica e del medio evo. Nei *Frammenti* della poesia highlandese, nel *Fingal* e in *Temora* son narrate, con poco gusto, poca misura e stile enfatico e monotono, le gesta di alcuni capi di antiche tribù gaeliche. Ma i costumi descritti nelle traduzioni dei presunti originali non son quelli della verisimile epoca in cui si vuole sia vissuto Ossian. Non per tanto la pubblicazione dell'Ossian macphersoniano destò una specie di fanatismo. La vanità nazionale degli Scozzesi protesse con tutta la sua forza l'audace impostura, contro la quale insorsero parecchi critici inglesi contemporanei e, tra altri, il Hume, lo Shaw, il Malcolm-Laing, il Gibbon e, sopra tutto, Samuele Johnson che, reduce dal suo viaggio in Iscozia, ove raccolse e studiò le tradizioni dell' antica poesia celtica, svelò nel suo *Giornale delle Ebridi* (Journal of the Western Islands of Scotland) l' enorme inganno e bollò, con parole roventi, l' autore di esso. Macpherson, sebbene eccitato a rispondere, ricusò sempre di scendere ad una spiegazione che potesse mostrare, in qualche modo, la sua buona fede. Anzi dichiarò che si sarebbe vendicato di Johnson dandogli delle legnate. Unico effetto della minaccia fu che Johnson ripetè, in parole più chiare, l'accusa di falsario e camminò per qualche tempo munito di una grossa canna, pronto a « farla cadere sulla testa dell'autore del *Fingal* ».

Autentico od apocrifo, buono o cattivo, l'*Ossian* aprì al suo editore la via della fortuna. Nel 1764 Giacomo Macpherson divenne segretario particolare del capitano Johnstone, governatore di Pensacola, nel 1765 fu nominato ispettore generale delle Floride e nel 1766, al suo ritorno in Inghilterra, ricevette una pensione di 200 sterline che godette fino alla morte. L'*Ossian* del poeta scozzese diventò in breve popolare in tutta l'Europa. L'abate Cesarotti e Michele Leoni lo tradussero in versi italiani, Goëthe dichiarò di preferirlo ad Omero e Napoleone I ne fece la sua lettura abituale e favorita.

La disputa tra ossianici e antiossianici sopravvivette al Johnson e al Macpherson. Dopo una pubblicazione del Clarke, membro della « Società degli Antiquarî di Scozia » e traduttore dei *Bardi Caledoni* (1781) e una risposta dello stesso allo Shaw, favorevole all'*Ossian* macphersoniano, la *Highlands Society* nominò nel 1797 un Comitato con l'incarico di fare delle indagini sulla natura e l'autenticità dei poemi di Ossian. Il Comitato, presieduto da sir Enrico Mackenzie, diresse le sue ricerche a questi due quesiti:

1° Qual genere di poesie antiche esiste nelle montagne della Scozia, sotto il nome di poesia di Ossian, e qual'è la credenza generale su la parte che Ossian, figlio di Fingal, ha avuta in tali composizioni;

2° Sino a qual punto la collezione di tali poesie pubblicate dal signor Macpherson è autentica.

Rispondendo al primo quesito il Comitato dichiarò che esistevano di sì fatte poesie, che erano in molta copia, generalmente sparse e singolarmente efficaci e sublimi. Quanto al secondo punto ecco come si esprime la relazione del Mackenzie:

«Non si può dir nulla in modo positivo. Il Comitato non possiede alcun documento che gli provi qual parte della collezione abbia potuto procurarsi il signor Macpherson, sotto la forma in cui egli l'ha pubblicata. I poemi e i frammenti che il Comitato ha potuto ottenere, contengono spesso la sostanza e talvolta la espressione letterale dei brani presentati dal signor Macpherson nei poemi dei quali ha pubblicata la versione; ma il Comitato non ha potuto procacciarsi un solo squarcio di poesia perfettamente simile, pel titolo e per il testo, ai luoghi che sono stati offerti dal signor Macpherson. Il Comitato è dunque inclinato a credere che questo scrittore solesse riempiere le lacune e ristabilire la connessione con l'inserirvi gli squarci che mancavano e con l'aggiungere ciò che reputava poter conferire dignità e delicatezza ai suoi componimenti. Verisimilmente egli sopprimeva alcuni luoghi, addolciva gli incidenti, ingentiliva il linguaggio, a fine di conformarsi al gusto moderno ; e conferiva dolcezza a ciò che gli sembrava poco degno della poesia. Il Comitato non saprebbe determinare sino a qual punto il signor Macpherson abbia potuto prendersi tali licenze. Egli ebbe un vantaggio che non è più possibile di trovare oggi , cioè di farsi recitare questo e quel brano da moltissime persone che ora più non esistono, e così accozzare i diversi poemi su gli stessi argomenti, confrontare le versioni o lezioni diverse, escludere ciò che pareva corrotto, e sostituirvi altri squarci più originali o di miglior gusto. Non si potrebbe più ora mettere insieme un'opera dello stesso genere che presentasse un uguale complesso e sì pochi difetti. Il Comitato crede di ravvisare alcune differenze nello stile dell'originale e nella traduzione di *Temora*, paragonandoli allo stile e alla traduzione del *Fingal*. Quest'ultimo poema è più semplice e più originale dell' altro. Può darsi che quando il signor Macpherson pubblicò il *Fingal*, avesse di se medesimo quella diffidenza che suol provare un autore non ancora conosciuto : e che gli applausi che glie ne vennero, animandolo a confidare maggiormente nel proprio ingegno, lo rendessero meno scrupoloso nell'attenersi al suo originale. Ove si esamini l'originale celtico, che è stato stampato in alcune

edizioni, al principio del VII libro di *Temora*, il Comitato è d'opinione che vi si troveranno alcune espressioni e alcune frasi moderne, le quali non esistono nell'originale del *Fingal*. Si troveranno pure nella traduzione, e in maggior copia, alcune espressioni basse e alcuni esempî di quello stile ampolloso e gonfio in cui era solito cadere il signor Macpherson (1) ».

Questa relazione, più favorevole che contraria all'opera del Macpherson, fa capire chiaramente che nè il Mackenzie nè gli altri membri del Comitato sapevano nascondere la loro simpatia per l'editore scozzese di Ossian e per una questione di paternità letteraria che tornava a gloria del loro paese e delle tradizioni poetiche delle Highlands.

Sgraziatamente i critici che vennero dopo e gli studiosi più autorevoli delle antichità celtiche non solo hanno messa in dubbio la esistenza di Fingal e Ossian, come personaggi veri, ma hanno anche affermato che non esiste nelle montagne di Scozia veruna poesia manoscritta anteriore al secolo XV, hanno dichiarato impossibile che poemi interi così lunghi come il *Fingal* e *Temora* siansi potuti imparare a memoria e trasmettere, per tradizione, a traverso tanta serie di secoli, hanno negato che le poesie pubblicate dal Macpherson somiglino, nel titolo, nella lunghezza, nel soggetto e nello stile alle poesie celtiche manoscritte state scoperte nella Scozia, hanno contraddetto che le opere di Macpherson

---

(1) Star of descending night! fair is thy light in the west! thou liftest thy unshorn head from thy cloud; thy steps are stately on the hill. What dost thou behold in the plain? The stormy winds are laid. The murmur of the torrent comes from afar. Roaring waves climb the distant rock. The flies of evening are on their feeble wings; the hum of their course is on the field. What dost thou behold, fair light?... Rise, moon! from behind thy clouds. Stars of the night, arise! Lead me, some light, to the place, where my love rests from the chase alone! his bow near him, unstrung; his dogs panting around him ». ecc.

(Ossian's *Songs of Selma*)

possano essere traduzioni di scritti, antichi come l'epoca alla quale il traduttore li riferisce, hanno dimostrato, o quasi, essere evidentemente il Macpherson autore delle poesie che egli attribuisce ad Ossian, e che hanno, invece, molti punti di contatto con altre poesie che egli dichiara sue proprie e con canti presi a prestito dai libri sacri e dagli autori greci e romani e hanno sostenuto e concluso, con serietà di argomenti e abbondanza di prove, che i poemi celtici presentati dal Macpherson e pubblicati dal dottor Smith e da altri, come testo sul quale fu fatta la traduzione inglese, non sono, in sostanza, che traduzioni celtiche di quelle stesse poesie, scritte prima in lingua inglese.

Si comprende facilmente come l' orgoglio patriottico degli Highlanders non abbia potuto accontentarsi di un tale verdetto e come molti letterati scozzesi abbiano tentato di insorgere contro esso. Ma tutti gli scritti del Macdonald, del Graham e d'altri più o meno arrabbiati ossianofili non son riusciti nè a provare l' autenticità delle opere del bardo gaelico, nè a diminuire la distanza enorme che separa, a ogni modo, i canti a lui attribuiti dagli immortali poemi omerici.

Le influenze thomsoniane e grayane si fecero sentire nella poesia inglese dal 1740 al 1760, ma, anche dopo questo periodo letterario, non pochi scrittori, tra cui il Dyer, lo Shenstone, l' Akenside, i Warton, il Falconer, il Churchill, il Beattie e il Fergusson, continuarono ad ispirarsi, più o meno velatamente, alle opere de' due insigni poeti.

Giovanni Dyer (1698-1758), nato ad Aberglasney (Caermarthenshire), viaggiò in Italia per studiare la pittura e, reduce in patria, si fece clergyman e poeta. I suoi migliori lavori sono la *Collina di Grangar* (Grangar Hill)

e le *Rovine di Roma* (The Ruins of Rome), che lo pongono in prima linea tra i poeti descrittivi e pittoreschi. Guglielmo Shenstone (1714-1763) è noto per alcune elegie e per i poemi la *Maestra di scuola* (The Schoolmistress) e la *Ballata pastorale* (Pastoral Ballad), ricchi di sentimento e di finezza. Il primo di essi è un gentile quadretto rusticano semplice e patetico: la vecchia dama che dirige e amministra con bontà e carità una scuola elementare di villaggio è, per certi tocchi maestri e certe singolarità psicologiche, una parente molto vicina delle zitellone di Goldsmith, di Dickens e di Thackeray. Il dottor Marco Akenside (1721-1770), figlio d'un beccaio di Northampton, studiò medicina, e la praticò, prima nel suo paese nativo, poi a Londra. Era uomo di dottrina considerevole e di soda cultura classica. A ventitre anni scrisse il poema intitolato *I piaceri della imaginazione* (The Pleasures of Imagination) che venne accolto con plauso universale. Le sue dieci *Odi* (Odes), su argomenti varî, e composte in vario stile, piacquero meno, ma non sono ancora dimenticate. L'Akenside maneggiava il verso con grande abilità e sapeva trar partito da tutte le sfumature della lingua, ma, come osserva giustamente il Gosse, tra le sue mani « il fuoco lirico si cambiava in ghiaccio (the lyrical fire was turned to ice) ». I Warton, tre membri di una famiglia londinese di questo nome, si distinsero, durante il periodo del quale stiamo occupandoci, come poeti elegiaci e critici della letteratura. Il padre, Tommaso (1687-1745), fu professore di poesia ad Oxford e scrisse parecchi componimenti di genere malinconico, Giuseppe (1722-1800), suo primogenito, dignitario della Chiesa d'Inghilterra, è autore di alcuni poemi tra i quali si ricorda con elogio l'*Ode alla Fantasia* (Ode to Fancy) e Tommaso junior (1728-1790), il secondogenito, successore del padre nella

cattedra di Oxford, è celebre per il suo poema *I piaceri della malinconia* (The Pleasures of Melancholy) e per le ricerche di ordine storico e filologico di cui è ricca la sua *Storia della poesia inglese* già citata, opera vasta, accurata, geniale, che ha molti punti di contatto con le *Vite dei poeti* di Johnson e le supera qua e là per potenza di sintesi e severità di giudizio. Alcune pagine di questo lavoro del Warton, segnatamente quelle che contengono il commento estetico e la glorificazione della poesia dello Spenser, meriterebbero di venir citate come modello di sapienza e di efficacia critica.

Anche il Falconer, il Churchill, il Beattie e il Fergusson possono prender posto nella famiglia dei poeti descrittivi ed elegiaci. Guglielmo Falconer (1732-1770), figlio di un barbiere, si dedicò alla professione di uomo di mare e pubblicò nel 1762 un bellissimo poema descrittivo in tre canti, dal titolo il *Naufragio* (The Shipwreck), nel quale son ritratte, con tavolozza calda e varia e con energia di stile, le sofferenze dei naufraghi sbattuti dall'oceano in tempesta su lidi inospitali. Durante la sua carriera di nostromo (midshipman) e di provveditore di vascello (purser) della « Royal Navy » Falconer scrisse un utilissimo *Dizionario dei termini di marina* (Dictionary of Marine terms). Egli morì a bordo dell' « Aurora », vittima di una delle catastrofi che aveva così tragicamente descritte e cantate nel suo capolavoro. Carlo Churchill (1731-1764), ecclesiastico, è conosciuto in Inghilterra per i due poemi la *Rosciade* (The Rosciad) e la *Profezia della Carestia e della notte* (Prophecy of Dearth and Night) che gli diedero fama di verseggiatore robusto e di narratore emozionante. Il Gosse nota che la popolarità dei « distici selvaggi (of the savage couplets) » del Churchill, fu molto breve. Il dottor Giacomo Beattie, maestro in una scuola di villaggio (a country-school), pubblicò nel 1760 un

al tragico divino la grandezza, ma « non sa dire se siano maggiori i suoi difetti o i suoi pregi » e lo trova « rozzo, selvatico, non aiutato dalle cognizioni e dall'arte, duro, oscuramente gonfio, assurdo » e via via (vol. III, *Lezione IX*).

Come si vede, il grande istrumento intellettuale del nostro tempo, la critica, non era ancora, nel cervello del dottor Blair e di altri, che in embrione. Man mano che essa si spoglierà dei vecchi pregiudizî diverrà arte e scienza (1); Johnson fonderà la critica letteraria, Tindal la critica religiosa, Hume la filosofica, e tutta la eloquenza della scuola scozzese e la logica brillante di Tommaso Reid e di Dugald-Stewart non potranno arrestare l'onda di scetticismo che, trattenuto in Inghilterra, invaderà la Francia e la Germania e darà alla stessa Gran Bretagna, con le opere di Priestley, di Horne Tooke, di Joshua Reynolds e di Gibbon, la rivoluzione nella chimica, nella filosofia, nell'arte e, sopra tutto, nella storia, la quale sino al 1753 non era stata, in Inghilterra, che una compilazione di memorie e un caleidoscopio di impressioni individuali prive affatto di carattere scientifico-

Il Clarendon del quale abbiamo discorso a suo tempo (vedi p. III, cap. III) e il Knolles che scrisse una *Storia dei Turchi* (History of the Turks) di qualche importanza, meritano appena il nome di storici. I veri padri della scienza storica inglese furono il Hume, il Robertson e il Gibbon, tutti e tre fioriti durante il periodo johnsoniano.

Davide Hume (1711-1776) era scozzese e aveva studiata la giurisprudenza a Edimburgo. Suo padre voleva

---

(1) *Inquiry concerning human understanding* 1738. *Inquiry concerning the Principles of moral* 1751. *Moral and philosophical Essays* 1742 ecc.

e di politica (*A Treatise of Huma*
and Philosophical Essays, Politica
dichiarò schiettamente amico del
dette la protezione del giovane n
del generale St. Clair, che lo fece
missioni diplomatiche, e dello ste
fidò per due anni un sotto segret
nel 1752 il posto di bibliotecario
brary » di Edimburgo, Hume si
ai suoi lavori prediletti, compuls
e, sopra tutto, le collezioni di Ton
ghi materiali per la sua celebr
(History of Great Britain), oper
a pubblicare nel 1754 (vol. I, *J*
che completò nel 1762 (VI and
grande rumore e grande sdegno
tici e religiosi del Regno Unito.
gli stesso, con molta amarezza,
fatta in patria al suo libro.

» il solo storico, egli dice, c

e persino d'odio. Inglesi, Scozzesi, Irlandesi, whigs e tories, membri della Chiesa e settarî, devoti e liberi pensatori, patrioti e cortigiani, tutti si unirono contro l'uomo che aveva osato versare una lagrima su Carlo I e il conte di Strafford. E quando il primo impeto di furore si estinse—cosa più umiliante ancora!—il libro parve immergersi in un profondo oblio. Se ne vendettero quarantacinque esemplari in un anno ».

Poco per volta, però, le ire si calmarono e i lettori colti, imparziali e liberi di pregiudizî politici non stettero molto ad accorgersi che l'opera di Hume era degna della massima considerazione, e a rendere all'autore di essa la meritata giustizia. Si sa, infatti, che durante gli ultimi anni della sua vita, Hume godette di una popolarità immensa e venne proclamato, dagl'inglesi e dagli stranieri, il più grande degli storici moderni. La parte eletta del pubblico non poteva dissentire lungamente da quello studioso solitario che rifiutava di piegarsi dinanzi alle grosse maggioranze vittoriose, che insorgeva contro il fanatismo delle Teste Rotonde e alla corruzione dei loro successori, che, facendo di Filippo II un ritratto degno di Van Dyck, scriveva: « Lentezza senza prudenza, ambizione senza audacia, falsità senza accortezza, raffinamento senza profondità vera », e che, parlando di Giovanna D'Arco, non da inglese, ma da uomo di cuore, ne ammirava « la vita irriprovevole (the irreprochable life), il merito non comune (the uncommon merit), l'eroismo degno di glorificazione », e chiamava « infame sentenza (infamous sentence) » il decreto che condannava al rogo la giovinetta orleanese (1).

(1) « She was condemned to be burned in the market place of Rouen, and the infamous sentence was accordingly executed. This admirable heroine, to whom the more generous superstition of the ancients would have erected altars... ecc. »
(*History of the Great Britain*)

La rettitudine civile dell'uomo e i pregi alti dello scrittore non bastarono tuttavia a salvare il metodo di Hume dalle censure dei posteri, i quali, non a torto, rimproverarono al geniale umanista l'affetto soverchio e cieco per gli Stuarts, l'ingiusto disprezzo per i whigs e la negligenza nell'esame, nello studio e nella scelta dei documenti e delle autorità storiche.

A un altro scozzese, Guglielmo Robertson, (1721-1793) toccò la gloria di continuare, allargandola, ma senza riuscire a perfezionarla, l'opera di Hume. Figlio di un ministro presbiteriano e ministro egli stesso della Chiesa stabilita, Guglielmo Robertson svestì un momento l'abito del sacerdote per indossare la divisa del soldato. Egli si arruolò come volontario nell'esercito che il re d'Inghilterra mandò contro Carlo Edoardo, ultimo rampollo degli Stuarts, il quale si accingeva a scendere, con qualche migliaio di highlanders, nella Gran Bretagna. Rotti gli Stuarts a Culloden, Robertson tornò più che in fretta a' suoi studî, tra i suoi parrocchiani, e nel 1759 pubblicò la *Storia di Scozia* (The History of Scotland) cui, dieci anni dopo, fece seguire la *Storia del regno dell'Imperatore Carlo V.* (History of the reign of Emperor Charles V), che gli fruttò la bellezza di 112.000 franchi, nel 1777 la *Storia della scoperta dell'America* (History of the Discovery of America) e nel 1790 il *Saggio sulla primitiva Storia dell'India* (Essay on the Earlier History of India). William Robertson fece delle discipline storiche una specie di romanzo sensazionale e, sotto il lenocinio di una forma artificiosamente gallica, si adoperò invano a nascondere la superficialità delle sue vedute, la vacuità della sua filosofia e la scarsezza delle sue cognizioui. Se Davide Hume ebbe il torto di raccogliere i suoi materiali con poco discernimento, Robertson mostrò, nello studio delle fonti, una

trascuratezza addirittura sbalorditiva. Il suo metodo di esposizione riposa quasi tutto su racconti di seconda mano (second-hand). I contemporanei dichiararono le opere di Robertson superiori a quelle di Hume, ma questo giudizio non può essere oggi ratificato che da quei critici i quali preferiscono l'ortodossia al talento. Le introduzioni di Robertson, sempre alte e pompose, non compensano la sterilità scientifica dei suoi libri. La prefazione della *Storia di Scozia* merita di esser letta e spiega perchè era difficile scrivere quella storia. Robertson si valse dell'opera dei suoi predecessori, della ricca biblioteca del Cotton, della raccolta di Cecil, delle compilazioni di Anderson, Keith, Haynes, Forbes; e aggiunse molti fogli importanti sfuggiti alle loro ricerche e trovati nella « Biblioteca degli Avvocati » di Edimburgo, nel « Museo Britannico », nei manoscritti del Calderwood, nelle collezioni del Dick, del Darlymple e del Goodall e nelle lettere conservate dal reggente Lennox, al tempo della sua amministrazione. Il primo libro della storia basta al Robertson per narrare le vicende di Scozia dai tempi più remoti all'avvenimento di Maria Stuart. Sulla questione delle origini l'autore è debolissimo. Egli si cava o crede cavarsi d'impaccio dicendo che « la storia scozzese dei primi secoli è oscura e favolosa ». Spiega invece benissimo e con molto lusso di particolari le istituzioni nazionali. La introduzione della Riforma nella Scozia, le dispute tra Maria ed Elisabetta, i dibattiti tra Maria e Knox, gli amori della regina, la morte di Rizzio e, in generale, quasi tutti gli avvenimenti più notevoli della storia degli Stuarts, sono trattati nei volumi del Robertson con vena facile di novelliere più presto che con criterî severi di storico. Sulla sorte di Maria che soffre e muore, Robertson s'intenerisce come può intenerirsi un romanziere o un drammaturgo sulle

sventure di una bella eroina. Nel ritratto che egli fa della sventurata vittima di Elisabetta non si trova nessuno di quei tocchi incisivi che bastano a dipingere un carattere, a riassumere un saldo giudizio, a trasfondere nel lettore una impressione schietta, decisa, esauriente. Sotto pretesto che gli storici « hanno attribuito a Maria o tutte le qualità virtuose ed amabili (have ascribed to her every virtuous and amiable quality) o tutti i vizî dei quali è capace il cuore umano (or have imputed to her all the vices of which the human heart is susceptible) », Robertson dichiara che essa non è meritevole nè delle lodi esagerate degli uni, nè della censura indiscreta degli altri, cerca di tenere il giusto mezzo tra gli apologisti e i denigratori, e scrive:

« A tutti i vezzi della bellezza e alla più squisita eleganza della persona ella aggiungeva quelle doti dell'anima che rendono la donna irresistibile, cortese, affabile, insinuante e spiritosa; era capace di parlare e di scrivere con ugual franchezza e dignità. Subita (sudden) tuttavia e violenta ne' suoi affetti, perchè il suo cuore era caldo e fidente (warm and unsuspicious), ella non soffriva la menoma contradizione..... Al bisogno sapeva fingere, il che nella perfida corte (in the perfidious court) in cui era stata allevata, veniva ritenuto come arte necessaria di governo.... Non era insensibile nè alla lusinga, nè al fascino che esercitava la sua bellezza..... Dotata delle qualità che amiamo, non dei talenti che ammiriamo (with the qualities which we love, not with the talents that we admire) ella era piuttosto una donna amabile che una illustre regina. La vivacità del suo spirito non temprata abbastanza da un sano giudizio (with sound judgment) e l'ardore del suo animo non sempre sotto il freno della prudenza, la fecero cadere in errori e le fecero commettere delitti (betrayed her both into errors and into crimes)..... Riguardo alle grazie personali di Maria, tutti gli autori sono

d'accordo nell'attribuirle la maggior bellezza di volto e la più delicata forma di corpo di cui sia suscettibile una figura umana (the utmost beauty of countenance and elegance of shape, of which the human form is capable). Aveva i capelli neri, quantunque, secondo la moda di quei tempi, portasse sovente i ricci finti e di varî colori (frequently wore borrowed locks and of different colours). Aveva l'occhio di un color grigio oscuro (a dark gray): la sua carnagione era splendida e finissima e le mani e le braccia aveva delicate all'ultimo segno; tanto per la forma quanto per la bianchezza (both as to shape and colour). La sua statura era di una altezza che giungeva fino al maestoso (that rose to the majestic). Ballava, passeggiava e cavalcava con egual grazia (with equal grace).... Nessuno, dice Brantôme, guardò mai la sua persona senza ammirazione e amore (without admiration and love) e nessuno leggerà la sua storia senza rammarico (1) ».

Della *Storia di Carlo V* è pregevole sopra tutto la introduzione, nella quale Robertson narra e discute i progressi compiuti in Europa dalla caduta dell'impero romano al secolo XVI. All'ampio quadro manca nientemeno che il protagonista. Ci si domanda ov'è quel Carlo V del cui nome si fregia il titolo dell'opera. L'eroe del libro è assente dal libro. L'autore non si preoccupa nè dell'esistenza, nè dell'educazione, nè dei sentimenti intimi, nè della personalità etica di Carlo. L'uomo non rivive in nessuna delle sue pagine. L'autore non ci dà nè la storia del principe, nè quella del suo popolo. Narra

---

(1) « To all the charms of beauty, and the utmost elegance of external form, she added those accomplishments which render their impression irresistible. Polite, affable, insinuating, sprightly, and capable of speaking and writing with equal ease and dignity... ecc. »

(*History of Scotland*, vol. V., book VII.)

i combattimenti, i trattati, i moti politici, gl' intrighi di corte e di gabinetto, ma il soffio della vita non anima il suo racconto. Mai l'azione sostituisce la parola. I giudizî son sobrî, imparziali, sereni, ma non colpiscono nè per la loro acutezza, nè per la loro profondità. L'unico momento in cui ci accorgiamo di trovarci in presenza di Carlo V è quando Carlo V non è più che l'ombra di se stesso, quando cioè il Robertson ci racconta le sue sofferenze e la sua morte; ma anche qui il poco che egli dice di lui non è sufficiente a ricostruire nella sua interezza e nella sua maestà la straordinaria figura del penitente di San Giusto.

« Sei mesi prima della sua morte, scrive Robertson, la gotta che gli aveva lasciato un intervallo più lungo del solito, ricomparve con maggior violenza. Il suo temperamento indebolito ebbe appena forze bastevoli per sostenere una scossa sì violenta che gli debilitò insieme la mente e il corpo (that enfeebled his mind as much as his body). Da quel tempo in poi, appena si trovano traccie di quella sana e maschia ragione (any traces of that sound and masculine understanding) che aveva distinto Carlo tra i suoi contemporanei. Una timida e servile superstizione degradò il suo spirito. Egli perdette il gusto di ogni divertimento e cercò di assoggettarsi a tutte le asperità della vita monastica. Non bramava altra società che quella dei frati (no other society than that of monks) e passava quasi tutto il suo tempo a cantare in loro compagnia. Per espiare i suoi peccati si dava in segreto la disciplina con un vigore sì eccessivo (with such severity) che questa, dopo la sua morte, fu trovata tutta intrisa di sangue (tinged with his blood). Nè gli bastavano questi atti di mortificazione.... L' idea su cui si fermò (on which he fixed) è una delle più strane e bizzarre (wild and uncommon) che la superstizione abbia mai suggerito ad una fantasia debole e disordinata (to a weak and disordered fancy). Egli risolvette di celebrare le sue proprie esequie prima della morte. Ordinò

che la sua tomba fosse eretta nella cappella del monastero. I suoi domestici vi andarono in processione funebre, ciascuno con torcie nere in mano (with black tapers in their hands). Egli medesimo li seguiva avvolto in un lenzuolo (in his shroud). Fu steso nella bara con molta solennità; si cantò l'ufficio dei morti (the service for the dead) e Carlo stesso unì la sua voce alle orazioni che furono recitate per il riposo della sua anima (for the rest of his soul).... Egli uscì dal cataletto e si ritirò nel suo appartamento, pieno di idee lugubri (full of awful sentiments).... Ma, sia che la lunghezza della cerimonia l'avesse affaticato, sia che quella imagine della morte avesse lasciata una impressione troppo forte nel suo animo, il dì dopo fu assalito dalla febbre (next day he was seized with a fever). Il suo corpo estenuato (his feeble frame) non potè resistere alla violenza dell'accesso ed egli spirò l'11 settembre, dopo una vita di cinquant' otto anni, sei mesi e venticinque giorni (1) ».

La *Storia della scoperta dell'America* fu scritta dal Robertson mentre le Indie inglesi erano impegnate nella guerra civile contro la Gran Bretagna. Si trovano in essa luoghi di grande efficacia descrittiva e notizie, se non sempre esatte, assai copiose intorno ai progressi della navigazione fra gli antichi, allo stato della geografia marittima e del commercio sino al secolo XVIII, ai tentativi fatti dal Portogallo per aprirsi una nuova strada alle Indie Orientali, all'odissèa di Cristoforo Colombo in Europa e nel continente nuovo, alle crudeltà degli spagnuoli, alla conquista di Cuba, alla scoperta della Florida e del mare del sud, alla tratta dei negri, ai disegni e agli insuccessi di Las Casas, alla condizione morale,

(1) « About six months before his death, the gout, after a longer intermission than usual, returned with a proportional increase of violence. His shattered constitution had not vigour enough remaining withstand such a shock.....» ecc.
(*History of Charles V;* vol. VI, book XII).

politica, economica e domestica degli abitanti dell'America, alle conquiste di Cortes e di Pizzarro, alle spedizioni di Cabot e di sir Ugo Willogby e alle dispute religiose delle colonie del Massachusset e del Connecticut. Il racconto dei viaggi (1), dei trionfi e delle sciagure di Colombo è fatto in forma alta e semplice: la figura del grande navigatore ligure esce vera, viva e compiuta dalle pagine del Robertson. Il quale, in questo suo libro, assai più che nella *Storia di Scozia*, nella *Storia di Carlo V* e nel *Saggio sulla Storia primitiva dell' India*, ha rivelato doti eminenti di letterato e di narratore.

Malgrado i loro singoli pregi e l' autorità che godettero presso i loro contemporanei, Hume e Robertson non furono, in sostanza, che due empirici di genio i quali prepararono il mondo dei lettori all' intelligenza della storia. Chi fece veramente di questa disciplina una scienza e applicò allo studio del passato il metodo filosofico fu Edoardo Gibbon (1737-1794), originario di una famiglia della contea di Kent. Suo padre, Edward, che fu membro del Parlamento per il borgo di Petersfield e combattè accanitamente l' amministrazione di Roberto Walpole e di Pelham, non brillò nè come oratore, nè come uomo di Stato. Sua madre, Giuditta Porten, era donna onorevole e intelligente, ma nulla più. Edoardo dovette tutta la sua fama e la sua grandezza all' ingegno e allo studio. Nato a Pultney, nella contea di Surrey, frequentò successivamente le scuole del dottor Kiskby, del dottor Wooddeson, del dottor Nicoll e del reverendo Francis, dalle quali passò « senza preparazione » nel « Collegio della

(1) Vedi singolarmente la descrizione del primo viaggio che incomincia: « Next morning, being Friday, the third day of August, in the year one thousand four hundred and ninety two, Columbus set sail, a little before sunrise, in presence of a wast crowd of spectators, who sent up their supplications to Heaven for the prosperous issue of the voyage, which they wished rather than expected... » ecc.
(*History of America*, book II).

Maddalena » della università di Oxford. Gibbon ha narrate le semplici azioni della sua vita letteraria e privata in un libro di *Memorie* (Memoirs) che è citato come modello del genere autobiografico. In queste *Memorie* il grande storico dice intorno a sè e ad altri la verità nuda « e senza belletto », conversa coi lettori in modo facile e amabile e racconta tutto ciò che si riferisce alla sua casa, alla sua vita domestica, scolastica, artistica e alla sua carriera politica e scientifica. Incomincia, naturalmente, con la famiglia e con gli studî e ci fa sapere che rivolse, a sedici anni, il suo intelletto al mondo greco e romano, che « lesse avidamente l'Erodoto storpiato dal Littlebury, il pregevole Senofonte dello Spelman, il pomposo Tacito in-folio del Gordon e un Procopio mutilato del principio del secolo XVII » che, facendo un salto dagli antichi ai moderni, divorò, come romanzi « gli ammassi indigesti dello Speed, il Rapin, il Mezeray, il Davila, il Machiavelli, il Padre Paolo, il Bower e inghiottì, col medesimo appetito, le descrizioni delle Indie, della China, del Messico e del Perù » e che la sua prima entrata nell'arringo storico « al quale consacrò tanta parte della sua vita » data dal 1751, anno in cui scoperse nella biblioteca di Stourhead (Wiltshire) la continuazione della *Storia romana* dell'Echard, prese notizia delle vicende dei successori di Costantino « a lui, sino allora, assolutamente ignote » e imparò la cronologia e la geografia negli elementi dello Stranchius, nelle carte del Cellario e del Wells, nelle tavole dell'Helvicus e dello Anderson e negli annali dell'Uscher e del Prideaux (*Memoirs*, cap. V). I capitoli VI a XXIII dell'ammirevole autobiografia ci mostrano in qual modo il Gibbon,—sebbene distratto qua e là dalla sua conversione al cattolicismo, da' suoi viaggi nella Svizzera, nella Francia e nell'Italia, dalla sua riconversione al calvinismo, dalle

sue relazioni col Voltaire, col Diderot, col D'Alambert, col Buffon, col Mirabeau, col Mably e con la signora di Necker, da' suoi studî letterarî sui contemporanei inglesi, dalle sue polemiche col Warburton a proposito del VI libro dell'*Eneide* e col Beaumarchais riguardo all'attitudine della Francia nella guerra d'America e dalle sue cure di capitano della milizia del Hempshire, di deputato al Parlamento (1774) e di membro dell'Ufficio del Commercio nell'amministrazione di lord North,—andasse man mano, con ampia visione dell'arduo soggetto e con pazienza da certosino, raccogliendo e disponendo i materiali dell'opera che doveva dargli il primo posto tra gli storici e i filosofi moderni.

Nella Svizzera, tra Losanna e Ferney, Gibbon incontrò la sola avventura amorosa della sua vita. Susanna Curchod era figlia di un povero ministro della frontiera francese. Gibbon la vide e l'amò. I critici e i biografi si sono sbizzarriti a loro agio sulla curiosa coppia. Curiosa perchè Susanna era enorme e Gibbon magro e smilzo. Si paragonarono gli amori de' due giovani agli amori di una circonferenza con la propria tangente. Il padre di Gibbon si oppose recisamente al matrimonio; e il futuro grand'uomo scrivendo alla fidanzata per notificarle il rifiuto paterno, terminò la sua lettera, piena di espressioni dolenti, con le parole: « Ecco perchè ho l'onore di essere, signorina, vostro umilissimo e obbedientissimo servitore ». Susanna sposò poi il banchiere Necker, che divenne padre della signora di Staël.

Del suo viaggio a Roma il Gibbon parla, com'è facile imaginarlo, in termini caldi e quasi devoti:

« Il mio carattere, egli dice, è poco suscettivo d'entusiasmo e io sdegnai sempre di affettare un sentimento che non è in me. Ma, dopo venticinque anni, io non posso nè dimenticare,

nè esprimere le vive commozioni che agitarono il mio spirito nell'avvicinarmi a Roma e nel mio primo entrare nella città eterna. Dopo una notte di veglia io uscii di casa e calpestai, con piede orgoglioso, le rovine del Foro. Tutti i luoghi memorabili dove Romolo si fermò, dove parlò Cicerone, dove Cesare cadde, erano, tutti in un punto, dinanzi agli occhi miei ed io perdetti o godetti molti giorni d'inebriamento prima d'essere in grado di passare ad un esame freddo e minuto. Avevo per guida il signor Byers, antiquario scozzese, istruito dalla esperienza e pieno di gusto; ma, in un quotidiano lavoro di diciotto settimane, i miei mezzi di applicazione si stancarono qualche volta, fino a che io mi trovai in istato di scegliere da me stesso in un' ultima rassegna e di studiare le opere principali dell'arte antica e moderna..... E fu a Roma, il 15 ottobre 1764, mentre stavo seduto fantasticando (musing) tra le ruine del Campidoglio, e i Frati scalzi andavan cantando i vespri nel tempio di Giove, che l'idea di narrare la decadenza e la caduta della città eterna (the idea of writing the decline and fall of the city) sorse per la prima volta nella mia mente. Il mio piano originale (my original plan) era circoscritto alla decadenza della città, anzichè a quella dell'impero; ma quantunque la mia lettura e le mie riflessioni (my reading and reflextions) fossero cominciate, da quel momento, a convergere al mio proposito (to point toward that object), passarono alcuni anni e si produssero parecchi incidenti (some years elapsed and several avocations intervened), prima che io potessi impegnarmi seriamente nell'esecuzione di quell' opera laboriosa (of that laborious work) (1) ».

Venti tre anni dopo lo stesso Gibbon scriveva da Losanna:

« La sera del 27 giugno 1787, fra le undici e mezzanotte, tracciai le ultime linee dell' ultima pagina in una serra, in mezzo al giardino. Dopo aver deposta la penna feci qualche

(1) *Memoirs* cit. cap. XVI.

giro sotto un chiosco o viale d'acacie, dal quale si scopriva il paese, il lago e le montagne. L'aria era dolce, il cielo sereno, le acque riflettevano il disco d'argento della luna; tutta la natura era silenziosa. Io non dissimulerò quale fosse la mia prima emozione di gioia. Avevo ricuperata la mia libertà, avevo assicurata la mia riputazione, o, almeno, lo credevo. Ma, tosto, il mio orgoglio s'umiliò e una grave tristezza si sparse sul mio spirito al pensiero che io avevo dato un eterno addio a un amico di vecchia data, a un compagno amato ».

Le faccende politiche e teologiche delle quali il Gibbon si occupò più per necessità di cose che per inclinazione, non valsero a far sparire la malinconia dal suo animo, nè ad allontanarlo dai suoi studî. Egli era nato e cresciuto con l'amore dell'antichità; si sentiva straniero in casa propria: non si accendeva di entusiasmo che dinanzi ai ruderi del mondo latino: era un protestante affetto di paganesimo, uno storico foderato di un archeologo; uno splendido anacronismo di tempo e di luogo. Nulla di più alto, di più solenne, di più romanamente grandioso della sua *Storia della decadenza e della caduta dell'Impero Romano* (Decline and fall of the Roman Empire)-che egli incominciò a pubblicare nel 1776 e che completò nel 1788. In realtà questa vasta e geniale opera, più che la storia della decadenza dell'impero romano, è la storia dei primi quattordici secoli dell'èra cristiana. I capitoli XV, XVI, XXVIII e XX non diffamano, come si è preteso dagli ortodossi, il cristianesimo, ma lo pongono nella sua vera luce e dimostrano che le cinque cause della sua diffusione nel mondo sono le seguenti:

1° lo zelo aspro, inflessibile, dei primi cristiani, zelo che derivavano dagli ebrei, ma che li sbarazzava dallo spirito geloso ed esclusivo dell'antico giudaismo, più inclinato a nascondere la verità ai gentili che a predicarla;

2° la seducente dottrina della vita futura;

3° il dono dei miracoli attribuito dalla credenza popolare alla Chiesa primitiva;

4° la pura morale dei cristiani;

5° l'unione e la disciplina della repubblica cristiana, che potè formare uno Stato giovane e vigoroso nell'impero decrepito.

Partendo da queste cinque cause, Gibbon spiega ed illustra con ampiezza di vedute storiche e filosofiche il meraviglioso e, quasi, miracoloso fenomeno della transizione del mondo pagano al cristiano. La tavolozza dell'insigne scrittore è varia e calda; dalle sue pagine si staccano vivi i monarchi e i capitani di Roma imperiale, gli uomini illustri di Plutarco e di Tacito, eroi del pensiero o eroi del braccio. La *Storia della decadenza e della caduta dell'Impero Romano* è il quadro magnifico di un artista di genio. Stile elegiaco quale si conviene al soggetto, ricchezza di particolari, culto sapiente delle memorie, analisi mirabile di leggi, di usanze, di costumi; e intorno a ciò quella unità ininterrotta e prepotente senza la quale nessuna opera di arte può raggiungere la eccellenza.

L'anno medesimo (1776) in cui comparve il primo volume della *Storia della decadenza e della caduta dell'Impero Romano*, Adamo Smith, professore di logica e rettore dell'università di Glasgow (1723-1790) pubblicava le sue *Ricerche sulla Natura e le Cause della ricchezza delle nazioni* (An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations). In questo libro, per la prima volta, l'economia politica veniva innalzata ad onore di scienza filosofica. Secondo lo Smith la sorgente della ricchezza presso tutti i popoli non è e non può essere altro che il lavoro. Questa affermazione è, evidentemente, una delle fasi dell'utilitarismo. Il secolo decimottavo chiedeva a tutti

i sentimenti dell'anima un punto d'appoggio per la morale. Lo Smith e gli utilitaristi si fermavano, invece, all'idea dell'interesse; non già dell'interesse individuale, ma di quello di tutta la specie. Secondo il loro giudizio, l'uomo non è chiamato a prepararsi una vita futura, bensì a migliorare la società, così tristemente difettosa. Nella *Natura e Cause della ricchezza delle Nazioni*, come nell'altro suo lavoro *Teoria dei sentimenti morali* (Theory of moral sentiments), il dottor Smith usa una dizione chiara e un metodo piano. Egli scrive con la stessa facilità e semplicità con le quali parla ai suoi scolari di Glasgow. Sono da segnalarsi le sue considerazioni sull'accumulazione del capitale, sui progressi naturali della ricchezza, sul commercio d'importazione, sulle banche di deposito, sui trattati, sulle colonie, sui vantaggi venuti all'Europa dalla scoperta dell'America e dal passaggio del Capo di Buona Speranza, sulle spese per la difesa nazionale, per a giustizia, per i lavori pubblici e per l'istruzione dei giovani, sull'educazione, sulle sorgenti del reddito, sulle varie specie di imposte (taxes) (1) e, sopra tutto, su quelle che riguardano gli oggetti di lusso (2).

La letteratura mondana e l'essayism che, sotto la dittatura di Addison e di Pope, avevano prodotto il « Saggio » e la « Rivista », sotto quella di Samuele Johnson produssero la « lettera ». Gli epistolari sono anch'essi, del resto, essayists. I sei principali scrittori di lettere del secolo XVIII furono, in Inghilterra, il Gray, lady Mon-

(1) *Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations*, vol. 2, books II, III, IV and Supplementary chapters; vol. 3 books IV, V and Supplementary chapters, Cadell and Davies, London 1805, in 3 vol.

(2) « The impossibility of taxing the people, in proportion to their revenue, by any capitation, seems to have given occasion to the invention of taxes upon consumable commodities, ecc. ».

(*ibid.* book V, chapt. II).

tague, lord Chesterfield, Orazio Walpole, lady Russell, e Junius. Le *Lettere famigliari* (Home Letters) di Gray e Walpole, noti anche, il primo come poeta, l'altro come antiquario e romanziere, si raccomandano all'attenzione degli studiosi per doti eminenti di stile e per energia di pensieri. È notevole, singolarmente, la corrispondenza tenuta da questi due scrittori intorno ad alcuni romanzi del Walpole e alle critiche cui diedero luogo (*9 marzo 1763, Walpole alla signora du Deffand — 30 decembre 1764, Gray a Walpole* e altre).

Lady Maria Montague (1690-1762) è la Sévigné inglese, come Chesterfield ne è, in qualche modo, il La Rochefoucauld. A sedici anni lady Maria comincia già a scrivere sfogando i suoi piccoli malumori e narrando pettegolezzi a un'amica più vecchia di lei, miss Anna Wortley. Nelle prime *Lettere* (Letters) lady Montague si posa, come l'ape, su tutti i fiori, svolazza da foglia a foglia, getta qui uno sguardo, là un sorriso, più là un bacio. Ella non ha ancora nè predilezioni, nè aspirazioni; osserva, racconta e non sa e non vuole essere che maliziosa. Più tardi lady Maria scrive al suo amante, il signor Edoardo Wortley, uomo politico e uomo di mondo, amico di Addison e collaboratore del *Tatler*. Lo stile di lady Maria non è, si capisce, più il medesimo: l'amore rende cauta e perplessa la scrittrice. Poco a poco la fiducia e la sicurezza rinascono; le lettere della giovane divengono più schiette, più espansive, più calde. Si parla già in esse di colloqui segreti, di matrimonio, di rapimento. Infine la Montague e il Wortley si sposano. Il signor Wortley è mandato a Costantinopoli come ambasciatore d'Inghilterra, e la moglie deve seguirlo. Nuove lettere di lady Maria, da Adrianopoli (1) e dalla capitale della Turchia, lettere che ri-

(1) « In my opinion, dear S., I ought rather to quarrel with you for not answering my Nimeguen letter of August till December, than to excuse my not writing again till now»

velano la sua prontezza di osservazione e che trattano un po' di tutto: della beltà delle donne del harem, delle rive del Bosforo, dei minareti, del Sultano, della peste, del vaiuolo, della vedova di Mustapha II, del gran visir, dei caftans, del paradiso di Maometto e delle urì. Al ritorno in patria altra serie di lettere.

Filippo Stanhope, quarto conte di Chesterfield (1694-1773) — non ultimo nella schiera degli essayists e degli epistolari — entrò alla Camera dei lordi alla morte del padre e si fece subito notare per la sua eloquenza insinuante e aristocratica. Fu ambasciatore all'Aia, vice re d'Irlanda e segretario di Stato. Egli è, dopo Waller, il più francese degli inglesi: francese di gusto, di mode, di amicizie. Nelle *Lettere a suo figlio* (Letters to his son) Chesterfield dà lezioni di creanza, di carattere e di amabilità. Il suo galateo del gentleman è elementare, ma curioso. Tra i molti precetti trovate ad esempio questo: « Non dovete gettar nulla addosso alla gente ». La quale raccomandazione ci rammenta un certo avviso scritto all'ingresso di un'osteria di villaggio: « È proibito di smuovere le pietre del pavimento e di gettarle sul viso ai pubblici funzionarî ». Pare che Chesterfield junior fosse ancora all'abicì dei suoi doveri di giovane educato; tanto all'abicì che Chesterfield senior non trova inutile ammonirlo « di tenersi pulito, di non nettarsi le unghie in società e di non ficcarsi le dita nel naso ». Bisogna leggere quel che il conte dice al suo « dear boy » quando vuol spingerlo a trovarsi un'amante: « Mi si assicura che la signora di..... è bella come un angelo e che, nondimeno,

---

I am sure there is on my side a very good excuse for silence, having gone such tiresome land-journeys, though I don't find the conclusion of them so bad as you seem to imagine.. ... » ecc. (april 1717).

si conserva fedele a suo marito, quantunque sia sposata da più di un anno. Bisogna smaliziarla quella signora lì... Smaliziatevi dunque tutti e due insieme ». E ancora: « Che vi dice la signora di... ? Per un vero affetto io la preferirei alla signora...., ma per un capriccio darei la preferenza a quest'ultima. Del resto tutto si può accomodare, e una cosa non esclude l'altra..... Siate galante figlio mio, cercate di piacere alle donne, sono esse che ci mettono alla moda ». Così parla e scrive un uomo grave, deputato, ambasciatore, arbitro della educazione e del gusto. Qualche volta però il padre e il letterato si mostrano:

« Ci sono due specie di buone compagnie, spiega egli al figlio; una chiamata il bel mondo (the beau monde) e che si compone della gente che va a corte e conduce vita allegra, l'altra formata di uomini distinti i quali emergono in un'arte o in una scienza. Per parte mia (for my own part) tutte le volte che mi son trovato col signor Addison e col signor Pope (when I was with Mr. Addison and Mr. Pope) mi è parso di trovarmi in compagnia di tutti i principi dell'Europa (with all the princes in Europe) ».

La collezione di *Lettere* di lady Rachele Russell, figlia del conte di Southampton, e moglie di quel William Russell che fu decapitato nel 1683 per la parte avuta nel complotto della Rye-House, sono anteriori al 1720, ma vennero pubblicate solo cinquant'anni dopo la morte dell'autrice — cioè nel 1773. Esse appartengono quindi al periodo johnsoniano e rivelano tutto lo strazio e tutte le angoscie della povera signora per la tragica fine del marito. Sono scritte in modo semplice, ma con molta correttezza di lingua e fanno fede, insieme, delle alte doti letterarie e dell'animo gentile e sensitivo di lady Russell.

Cento trentadue anni son passati sulle *Lettere di Junius* (Letters of Junius) — la prima è del 21 gennaio 1769 — e la posterità non è riuscita ancora a scoprire completamente il mistero e a stabilire il nome del possente libellista che durante quattro anni (1769-1772) ha saputo battere in breccia e coprir d'invettive e di sarcasmi, in una lingua degna di Tacito e di Giovenale, il governo dell'Inghilterra, non solo ne' suoi membri, ma anche nel suo capo supremo — la persona reale. Macaulay e altri affermano e cercano di dimostrare, con qualche parvenza di verità, che le *Lettere di Junius* sono opera di sir Filippo Francis, ma la cosa è tutt' altro che accertata e provata. A ogni modo se la paternità delle *Lettere* è dubbia, la loro esistenza è autentica e il loro valore è indiscusso. Dal 1772 a oggi esse furono riprodotte in edizioni innumerevoli e, inseparabili ormai dal pseudonimo del loro autore, sono divenute un libro classico e uno dei monumenti più rimarchevoli della prosa politica.

Le *Lettere di Junius* comparvero in un momento di crisi terribile. Il sangue era corso per le vie di Londra. Wilkes, l'audace redattore del *North Briton* e l'autore osceno del *Saggio sulla donna* (Essay on woman), processato, condannato, escluso dal Parlamento ed esule in Francia, ritornava in patria, in mezzo alle acclamazioni fanatiche del popolo che voleva vedere il suo idolo sul seggio del lord mayor. Quando la terza elezione di Wilkes fu annullata e il colonnello Luttrell, contro ogni giustizia, fu dichiarato eletto con 296 voti contro 1143, l'eccitazione divenne generale e formidabile. Ogni giorno l'editore Woodfall riceveva delle lettere manoscritte e le stampava senza conoscerne l'autore il quale, per meglio nascondersi, mascherava e cangiava anche il suo stesso pseudonimo. Non solo, infatti, s'ignorava chi fosse Junius, ma

Junius medesimo si celava sotto i nomi di Veterano, di Domiziano, di Nemesi. Al duca di Bedford, al duca di Grafton, al Re, Junius dice:

« Milord, siete così poco abituato a ricevere dal pubblico qualche segno di rispetto o di stima (to receive any marks of respect or esteem from the public) che, se nelle mie parole s'insinuasse qualche complimento, certo lo prendereste per un sarcasmo (as a mokery)..... ». — « C'è qualche cosa nel vostro carattere e nella vostra condotta (in both your character and conduct) che vi distingue non solo da tutti gli altri ministri, ma anche da tutti gli altri uomini: voi non solo fate il male deliberatamente (not only you do wrong by design); ma non avete mai fatto il bene nemmeno per isbaglio (you have never done right by mistake). Nè l'abbietta sommessione (neither the abject submission) con la quale disertate il vostro posto all'ora del pericolo, nè l'inviolabile scudo di vigliaccheria (nor the sacred shield of cowardice) col quale vi coprite, basteranno a proteggervi. Io vi perseguiterò sino al termine della mia vita e impiegherò l' ultimo sforzo della mia abilità (and try the best exertion of my ability) per salvare dall'oblio il vostro effimero obbrobrio e per rendere immortale l'infamia del vostro nome (to preserve the perishable infamy of your name and make it immortal....) ».—« Sire, voi non avete mai conosciuto il linguaggio della verità. (You have never been acquainted with the language of truth)..... Non è però troppo tardi per correggere l'errore della vostra educazione (to correct the error of your education). Noi siamo ancora disposti a tener conto indulgente (to make an indulgent allowance) delle lezioni perniciose che avete ricevuto..... Il principe che segue la condotta degli Stuarts deve essere ammonito dal loro esempio (should be warned by their exemple); e mentr'egli si glorifica per la solidità del suo titolo, farà anche bene di ricordarsi che, se è debitore della sua corona ad una rivoluzione, un'altra rivoluzione potrebbe fargliela perdere (it may be lost by another) ».

Nessuno, nemmeno Gionata Swift, avrebbe osato scrivere in tal modo. Evidentemente, il velo dell'anonimo che proteggeva Junius gli conferiva quell'audacia pericolosa che mancava al Horne Tooke, al Burke e al Francis — i tre presunti e più probabili autori delle celebri *Lettere*. La calligrafia dei fogli ricevuti dall'editore Woodfall rassomigliava, dicesi, a quella di Horne Tooke; il talento rivelato dal libellista era degno del solo Burke; ma le circostanze nelle quali i libelli furono dettati indussero i più ad attribuirli a sir Filippo Francis che viveva ancora nel 1815. Siamo però sempre nel campo delle ipotesi. Junius è e continuerà a rimanere per un gran pezzo la Maschera di ferro della storia letteraria.

La dittatura di Samuele Johnson cominciò a farsi sentire verso il 1764—anno in cui si fondò a Londra il celebre circolo che prese il nome dal grande critico e si stabilirono in casa Thrale, e altrove, quelle riunioni di uomini di genio che divennero poco a poco un terribile potere nella repubblica delle lettere. I verdetti pronunciati dal temuto conclave intorno ai libri che uscivano nel Regno Unito erano, in un baleno, conosciuti da tutta la capitale, spesso anche dalle contee, e bastavano ad esaurire in un sol giorno una intera edizione o a seppellirne i volumi nella bottega di un imballatore o di un pasticciere. Nè questo, osserva il Macaulay, può sorprendere, se si pensi ai grandi e varî intelletti che si affratellavano al Johnson's club. Goldsmith era colà lo interprete della poesia e della letteratura, Reynolds delle arti, Burke della eloquenza e della filosofia politica, Gibbon della storia, Jones della dottrina linguistica, Garrick del teatro drammatico, Bennett Langton dell' ortodossia religiosa, Topham Beauclerc della vita mondana e dello

spirito sarcastico. Tutti obbedivano con uguale deferenza a Johnson, ne tolleravano i capricci, le eccentricità e gli scatti e ascoltavano con sollecitudine e con diletto la sua meravigliosa conversazione; ma uno di essi, Giacomo Boswell (1740-1795), avvocato scozzese di buon casato, ricco, vano, noioso, leggero, intrigante e pettegolo, si era attaccato al maestro come l'edera al muro e, osservandolo, studiandolo, analizzandone, scoprendone e sorprendendone tutte le abitudini, tutte le singolarità, tutti i pregi e tutti i difetti, era riuscito ad accumulare e disporre abilmente i materiali che dovevano poi servire a comporre il più interessante lavoro biografico che si conosca: la *Vita di Johnson* (The Life of Johnson). Quale fosse questa vita sì avventurosa e sì geniale ora vedremo.

Michele Johnson, padre del celebre lessicografo, era magistrato di Litchfield e libraio di grido nelle contee centrali. A lui facevan capo, come ad oracolo, tutti i piovani di campagna dello Straffordshire e del Worcestershire. Ma il brav'uomo, che sapeva leggere e chiosar libri assai meglio che venderne, si trovò presto in brutte acque e dovette ricorrere ad aiuti per mantenere Samuele alla scuola. Il giovane ingrandì com' era nato, intelligente, brutto, con lineamenti irregolari, gli occhi malati, le guance deturpate da piaghe. Aveva una statura gigantesca; era corpulento, sudicio, sgraziato nei modi e nell'abbigliamento, distratto, maniaco, morboso, indolente, malinconico, selvaggio, ghiotto, depravato nel gusto animale, irascibile, predisposto alla scrofola, all'idropisia e alla paralisi. Il soccorso d'un ricco vicino e amico di suo padre gli permise di incominciare gli studî a Litchfield e di compierli al collegio di Pembroke ad Oxford. Ma il suo assegno era sì piccolo e la sua miseria così grande, che nessun scolare di Oxford fu

mai più cencioso di lui. Gli sguardi d'ironia che i giovani aristocratici del « Christ-Church » gettavano ai buchi delle sue scarpe, alle falde unte del suo cappello e ai bottoni assenti del suo panciotto e della sua giubba, lo allontanarono da ogni compagnia. Durante i tre anni che stette al « Pembroke College » divorò in silenzio la sua sciagura e la sua rabbia, ma non fu mai servile, non tollerò mai insulti, trattò da pari a pari coi colleghi e con le autorità accademiche. Il suo ingegno pronto, versatile, la sua dottrina, il suo spirito di ribellione e il fascino della sua parola sorprendevano e ammaliavano condiscepoli e superiori i quali, non di rado, gli si aggruppavano intorno, nel cortile dell' università, e lo inducevano a parlar loro dei poeti classici che studiava, del Petrarca che aveva imparato a memoria, e della *Messiade* di Pope che aveva tradotta in versi latini. Nell'autunno del 1731 il libraio Johnson morì, e Samuele dovette lasciare Oxford senza laurea e con parecchi debiti. Le venti sterline ereditate dal padre gli bastarono appena ad accomodare le sue faccende più pressanti al collegio. Per trent'anni la vita di Johnson non fu più che una continua lotta contro l' indigenza. La malattia ereditaria si sviluppò in lui sotto la forma strana e crudele di una ipocondria cronica. Sembrava e si credeva pazzo. Si contorceva, gestiva, brontolava, parlava solo, a voce alta; aveva incubi, sogni, allucinazioni. Stava ore intere senza aprir bocca, guardando come nel vuoto. A Litchfield trovò due protettori: Arrigo Hervey, giovane ufficiale, e Gilberto Walmesley, archivista della corte ecclesiastica della diocesi. Ma essi non poterono che fargli avere un posto di assistente in una scuola elementare del Leicestershire. A Birmingham Johnson guadagnò alcune sterline lavorando dì e notte, stampando la traduzione di un libro latino sull'Abissinia, compilando e cor-

reggendo. S' innamorò intanto di certa Elisabetta Porter, piccola, grossa, sgarbata, col viso impiastricciato di belletto, con modi e abiti da contadina vestita da festa. Il grand'uomo aveva ormai una casa, ma continuava sempre a esser nomade e spiantato. I doveri del matrimonio gli diedero un po' di alacrità; aprì una scuola sua propria ma, in diciotto mesi, si presentarono solo tre alunni. Bisognava cercar fortuna a Londra e Johnson vi si recò con la sua befana, che chiamava Titty, con due o tre ghinee, due o tre lettere d' introduzione e i tre atti manoscritti della tragedia *Irene.* Si presentò prima dai librai, che gli risero in faccia. « Fareste meglio a comprare una fune da facchino e portar pesi » gli disse uno di loro, squadrando con tòno beffardo la sua atletica e rozza persona.

Le relazioni letterarie e le offerte di lavoro vennero al povero Samuele molto dopo. E nel frattempo le privazioni, le umiliazioni, le sofferenze facevano strazio del suo fisico e del suo morale. Troppo orgoglioso per curvarsi sotto l'insulto e la ripulsa, egli insorgeva violentemente contro i cinici, gli sciocchi e i cattivi che lo maltrattavano, e li picchiava di santa ragione con la mano enorme o con la canna. Il libraio Osborne, il più gaglioffo e brutale dei librai inglesi del secolo XVIII, ebbe anch'egli, un giorno, a provare le carezze del bastone di Johnson, e se ne vendicò diffamandolo. Un altro libraio, il Cave, uomo intraprendente e editore del *Gentleman's Magazine*, affidò a Samuele l'incarico pericoloso di scrivere i resoconti del Parlamento, che erano chiamati nel suo foglio « Rapporti delle discussioni del Senato di Lilliput (Debates in the Senate of Liliputia)». In quei rapporti la Francia era conosciuta sotto il pseudonimo di « Blefuscu », Londra di « Millendo », le sterline si chiamavano « bagliori », il duca di Newcastle aveva

nome « Narduc », lord Hardwicke « Ugo Hickrad » ecc. Johnson era tory, giacobita, odiatore dei whigs, dei dissidenti, degli speculatori, dei settennati parlamentari e delle alleanze continentali, e scriveva di conseguenza. Per un po' di tempo l'illustre ma oscuro redattore del *Gentleman's Magazine* avvicendò gli scritti politici e le polemiche parlamentari con gli studî artistici e filologici, sinchè, messo al riparo dal bisogno, cominciò ad occuparsi seriamente e deliberatamente della letteratura, intorno alla quale lavorò per circa cinquant'anni. La sua produzione non è tuttavia così voluminosa come il tempo che egli spese nel comporla potrebbe farlo credere. Johnson non scriveva che ad intervalli, prima di tutto perchè era pigro, poi perchè doveva fare i conti con la sua salute, tutt'altro che buona, poi anche perchè amava più discorrere, conversare, conferire e discutere che metter le sue idee sulla carta. Si provò in molti generi di componimenti: fu traduttore, antiquario, essayist, grammatico, filologo, lessicografo, poeta, romanziere; e riuscì in tutto, se non sempre eccellente, rimarchevole. Come critico e umorista seppe tenere sotto i suoi ordini e sotto il fascino della sua parola e del suo straordinario buon senso intere legioni di ascoltatrici e lettrici ambiziose, bigotte e civette, di mecenati sciocchi, altezzosi e insolenti, di ministri, di letterati, di attori. L'elogio di Johnson era il trionfo, il suo biasimo la caduta. Egli faceva e sfaceva le rinomanze: il suo nome era il migliore e più efficace passaporto intellettuale. Senza il suo aiuto Oliviero Goldsmith non sarebbe probabilmente riuscito a farsi strada; senza le sue terribili critiche il Macpherson avrebbe certamente continuato a godersi in pace il frutto della sua audace contraffazione ossianica. Despota in letteratura, Samuele Johnson era despota anche in politica e in religione. Egli non dava quartiere nè ai de-

mocratici, nè agli atei: il re, la fede, Dio erano gli oggetti del suo culto e della sua ammirazione.

I primi saggi poetici di Johnson, dopo le composizioni di collegio, le versioni dal latino e dall' inglese e la tragedia *Irene*, che tutta l'abilità di Garrick non potè salvare, furono le due satire, imitate da Giovenale, *Londra* (London) e *Vanità dei desiderî umani* (Vanity of human wishes), che contengono alcune pagine notevoli, ma che non valgono, certamente, nè la serie dei *Ramblers* nè quella degli *Idlers*, — riviste che Johnson fece uscire dal 1750 al 1758 e che, insieme ai suoi articoli sull'*Adventurer*, lo innalzarono tra i primi moralisti del suo secolo.

Nel genere romantico (*fiction*) Johnson scrisse il *Rasselas*, che ottenne un gran trionfo fra i lettori mondani, ma sollevò grosse diatribe fra gli articolisti della *Monthly Review* e della *Critical Review*. Per tagliar corto alle censure, gli amici dell'autore dichiararono che Johnson aveva dovuto comporre il suo libro in una settimana per pagare le spese dei funerali di sua madre. E allora tutti applaudirono.

Nel 1760 Giorgio III era salito al trono e, in pochi mesi, aveva saputo disgustare vecchi amici e riconciliare vecchi nemici alla sua causa. La City stava per ribellarsi e Oxford, invece, piegava alla sommessione. Il primo lord del Tesoro era allora Bute, un tory che non poteva trovar nulla a ridire sul torysmo di Johnson. Lord Bute desiderava passare per mecenate degli uomini di lettere; e Johnson era uno dei più grandi e più bisognosi letterati del Regno Unito. Una pensione di trecento sterline (7500 lire) cortesemente offerta, fu anche più cortesemente accettata. Bisognava però che Johnson si sdebitasse in qualche modo col suo benefattore, ed egli lo fece nel 1762 pubblicando, a favore del governo, due

opuscoli politici, uno intitolato il *Falso allarme (*False alarm), l'altro concernente le isole Falkland. Seguì il *Giornale delle Ebridi* , di cui abbiamo parlato a proposito dell'*Ossian* macphersoniano. Esso venne accolto dalla maggioranza degli scozzesi come un atroce ed ingiusto libello. Ma la critica illuminata, rendendo poco a poco ampia giustizia alle idee umanitarie di Johnson, dovette confessare che il libro sulle Ebridi contribuì efficacemente ad aprir gli occhi del governo sull'abbandono in cui era tenuta l'isola e lo indusse a provvedere al suo miglioramento civile ed economico. Un altro opuscolo politico dal titolo l' *Imposta non è una tirannia* (Taxation, no tyranny), che suscitò contro il grande scrittore lo sdegno degli americanisti, fu anch'esso giudicato più tardi, dagli imparziali, con maggiore equanimità.

Sebbene più tranquilla, la vita di Johnson non potè mai essere calma e normale come quella di Dryden, di Addison e di Pope. L'ambiente nel quale Johnson si piaceva di stare era fatto per il movimento continuo, per il frastuono, per l'eccitazione. Perchè il « Johnson's club», St. John's Gate e il camerino di Garrick, a Drury-Lane, non erano i soli luoghi che Johnson frequentava. Egli conservava anche una casa in uno degli stretti e malinconici cortili di Fleet-street e una stanza da letto e da studio a Streatham-Park, presso i coniugi Thrale, di cui era amicissimo e che accompagnò persino a Bath, a Brighton, nel paese di Galles e a Parigi. E a Fleet-street Johnson mangiava pasticci di vitello, coscie di montone con spinacci e puddings di riso in compagnia di Savage, di Boyse, di Boswell, di Hoole, sarto metafisico che lo divertiva con le sue dissertazioni di geometria, di Psalmanazar, che lo faceva morir di noia con le sue querimonie teologiche, dei signori Thrale, della signora sopra tutto, che lo accarezzava, lo vezzeggiava, lo am-

maliava con la sua dolcezza, con le sue paste dolci, coi liquori di suo marito e coi buoni bocconi che gli metteva nel piatto. Altri commensali e ospiti della casa di Fleet-street erano una signora Williams, vecchia e cieca, una signora Desmoulin con relativa figlia, una miss Carmichael e certo dottor Levett che cavava sangue e distribuiva ricette ai carbonai e ai cocchieri, ricevendone in cambio pezzi di pane secco, fette di carne e di lardo e bicchieri di gin.

In mezzo a questa gente Johnson trovò la lena e la ispirazione necessaria per mettere insieme i due lavori che più hanno contribuito a rendere immortale il suo nome: il *Dizionario della lingua inglese* (Dictionary of the English language) e le *Vite dei Poeti inglesi* (Lives of the English Poets, 1779-81). Fino dal 1747 alcuni editori avevano incaricato il grande critico di preparare un dizionario della lingua inglese in due volumi in-folio. La somma stanziata era di sole 1500 sterline e con queste Johnson doveva anche pagare i collaboratori incaricati di assisterlo nel lavoro più umile della compilazione. Il prospetto del *Dizionario* fu intitolato al conte di Chesterfield, che ricevette l'omaggio con molta urbanità e vi rispose col dono di alcune ghinee. Nel 1755 l'opera completa venne in luce e fu accolta con un entusiasmo che non può non sorprendere, trattandosi di un freddo lavoro di lessicografia. Ma, veramente, il *Dizionario* di Johnson divertiva alla lettura; e un dizionario che diverta non è cosa che si trova tutti i giorni. Le definizioni acute, la padronanza dello stile, le citazioni opportune e svariate degli autori, tutto si univa a rendere il *Dizionario* piacevole. I critici, pure lodando qua e là, non poterono nascondere che Johnson era un meschino etimologo e che, non conoscendo bene delle lingue teutoniche che l'inglese, era stato obbligato a prendere

l'imbeccata dal Jennius, dallo Shinner e dal Bailey (1).

Il conte di Chesterfield, che sperava di vedere il gran dizionario johnsoniano fregiato del suo nome aristocratico, pubblicò nel *World* uno sperticato elogio dell'opera, ma l'autore, inasprito pel modo altero e sdegnoso con il quale il nobile lord aveva accolte, anni prima, le sue offerte di servitù, rispose alle lodi del gentiluomo con una lettera piccantissima nella quale, tra altro, è detto a Sua Signoria (His Lordship):

« Quando visitai la prima volta V. E... trovai il mio tentativo così poco incoraggiato (so little encouraged) che nè l'orgoglio, nè la modestia mi avrebbero potuto mai più indurre a rinnovarlo. Sette anni, o milord, son passati dal giorno in cui, dopo aver fatto anticamera nei vostri saloni (in your outward rooms), venni respinto da casa vostra (repulsed from your doors)..... Se l'interesse che vi siete piaciuto di prendere per l'opera mia si fosse mostrato prima, la sarebbe stata, davvero, cosa gentile (had it been early, had been kind), ma, ormai, sono indifferente alla vostra lode, non posso goderne; sono un solitario (I am solitary) e, devo anche dirlo, essendo conosciuto, non ne ho più bisogno (I am known, and do not want it) (2) ».

Nella Pasqua del 1777 quaranta dei principali librai di Londra mandarono a Johnson una deputazione per informarlo che si voleva dar mano a una nuova *Colle-*

---

(1) *Universal Etimological Dictionary*, 1721

(2) Questa lettera si trova nel « Museo Britannico » a Londra, e fu scritta da Giuseppe Baretti, sotto la dettatura dello stesso Johnson il quale poi, di proprio pugno, vi aggiunse il titolo e vi fece alcune correzioni. Incomincia: « I have been lately informed, by the proprietor of « The World » that two papers, in which my Dictionary is recommended to the public, were written by your Lordship. To be so distinguished is an honour, which, being very little accustomed to favours from the great..... » ecc.

(*To H. L. The Earl of Chesterfield*, 7 feb. 1755).

zione di poeti inglesi, da Cowley in avanti, e che si attendevano da lui brevi prefazioni biografiche. Johnson accettò con trasporto, perchè sentiva che quello gli sarebbe riuscito un lavoro facile e geniale. La sua dottrina nella storia letteraria, il suo fine gusto estetico, il suo giudizio pronto, perentorio, il suo amore all'aneddoto e alla dissertazione critica, tutto lo portava ad eccellere in quel genere di composizione. Il celebre biografo si mise all'opera, raccolse, dispose, allargò, e la materia gli crebbe sotto mano, così che i pochi fogli divennero dieci volumi. I tre primi comparvero nel 1779, gli ultimi sei nell'81. Fu questa la *magnum opus* di Samuele Johnson. Essa diventò, a un tratto, popolare e tale rimase, malgrado tutte le innovazioni, le scoperte e i nuovi metodi della critica. Certo, le opinioni di Johnson non sono divise da tutti i lettori moderni: non è nelle *Vite dei Poeti* dell'illustre lessicografo che noi andremo a cercare i nostri giudizî bell'e fatti intorno a Milton o a Gray. E nemmeno ripeteremo col Johnson che Cowley « è il primo dei poeti inglesi che scrivesse correttamente (the first correct English poet) » o che Edmondo Smith è stato « un grand'uomo (was a great man) ». Ma non potremo sicuramente leggere la biografia di Savage, o quella di Cowley o quella di Dryden, o quella di Pope, o altre, senza sentirci attratti e sedotti dalla franca esposizione, dalla balda sicurezza, dall'umorismo, dalla prodigalità critica, dal ragionamento ferreo, serrato, deciso, persuasivo, dittatoriale, dell'illustre scrittore.

Il codice critico di Samuele Johnson, che gli inglesi del secolo XVIII accettarono con una specie di venerazione superstiziosa e sul quale gli ortodossi giuravano come sulla Bibbia, stabiliva e decretava che la letteratura inglese era stata, durante la seconda metà del 700 e la prima dell'800, in continuo progresso di migliora-

mento (in a constant progress of improvement) e che Waller, Denham e Pope erano stati grandi riformatori. Johnson concedeva ad Omero la superiorità su Virgilio, ma pensava, in realtà, che l'*Eneide* valeva molto più dell'*Iliade*. Preferiva l'*Iliade* di Pope all'originale greco, celebrava la versione del Tasso del Fairfax e condannava quella del Hoole, non trovava alcun merito nelle vecchie ballate inglesi (in the old English ballads) e rideva di Percy che le aveva ammirate, raccolte e stampate. Delle opere d'imaginazione (fiction works) solo i romanzi di Richardson eccitavano il suo entusiasmo. Non si sentiva di lodare nè il *Tom Jones* di Fielding, nè i *Viaggi di Gulliver* dello Swift, nè il *Tristram Shandy* dello Sterne. Non credeva alla erudizione classica di lord Roscommon e dedicava una sola linea di freddo elogio (of cold commendation) a Thomson. Gray era, secondo lui, uno « sterile briccone (a barren rascal) » e Churchill un « balordo (a blockhead) ». Le opinioni di Johnson sui poeti della Restaurazione e del secolo della regina Anna sono, in complesso, assai rimarchevoli, ma i giudizî che egli porta sullo Shakspeare e su Milton non sono degni di un grande critico e tanto meno di un grande artista. Tuttavia, cercando qua e là, si possono trovare alcune pagine eccellenti. Per esempio quelle nelle quali Johnson considera il divino tragico inglese come il pittore più vero della natura e dell'anima umana.

« Shakspeare, egli dice, è più di tutti gli scrittori, o almeno di tutti gli scrittori moderni, il poeta della natura: il poeta che presenta dinanzi agli occhi dei lettori lo specchio fedele dei costumi e della vita (the faithful mirror of manners and of life). I suoi caratteri non son modificati da fatti particolari, estranei al rimanente del mondo, o da singolarità di studî e professioni, capaci di operare sopra un piccolo numero, o dagli accidenti di mode transitorie e di opinioni tem-

poranee: essi sono la progenie genuina della umanità comune (of common humanity), quale la terra produrrà sempre, quale l'osservazione sempre scoprirà (such as the world will always supply, and observation will always find). I suoi personaggi agiscono e parlano sotto l' influsso delle passioni e dei principî generali (of those general passions and principles) che agitano tutti gli spiriti; e, nell' opera sua, il sistema complesso della vita è costantemente in moto (continually in motion). Negli scritti degli altri poeti un carattere è troppo spesso (too often) un individuo: in quelli di Shakspeare è comunemente una specie (commonly a species). Da questa sì vasta estensione di disegno deriva una gran somma di istruzione (so much instruction is derived). Ed è ciò che arricchisce i drammi di Shakspeare di tanti assiomi pratici e di tanta saggezza domestica (pratical axioms and domestic wisdom). Fu detto di Euripide che ogni suo verso è un precetto; e di Shakspeare bisogna dire che nelle sue opere si può raccogliere un intero sistema di prudenza civile ed economica. Questo reale potere (this real power) non è però rivelato dallo splendore dei singoli luoghi del teatro shakspeariano, bensì dallo sviluppo delle sue favole e dal tenore del suo dialogo (by the progress of his fable and the tenor of his dialogue)... Gli altri drammaturghi cercano di guadagnarsi l' attenzione del pubblico con caratteri iperbolici ed esagerati (by hyperbolical or aggravated characters) e con la pompa inverosimile della depravazione. Così gli autori di barbari romanzi (of barbarous romances) sogliono tener desta la curiosità del lettore narrando le gesta di un gigante o di un nano (by a giant and a dwarf)... Ma Shakspeare non ha eroi (has no heroes): la sua scena è occupata solo da uomini (only by men) che agiscono e parlano come il lettore o lo spettatore agirebbe e parlerebbe se fosse al loro posto (on the same occasion); e anche allora che l' agente è supernaturale il dialogo rimane al livello della vita (even when the agency is supernatural, the dialogue is level with life). Altri scrittori travestono siffattamente le passioni più naturali e più comuni che chi le contemplasse nei loro libri non le riconoscerebbe

più nel mondo (will not know them in the world). Shakspeare, invece, avvicina il remoto e rende persino famigliare il meraviglioso (approximates the remote and familiarises the wonderful) (1) ».

Non fu solo nelle *Vite dei poeti inglesi* che Johnson pagò il suo tributo di ammirazione allo Shakspeare. Prima ancora di pubblicare il *Dizionario* egli si era proposto di dare in luce una ristampa delle opere del grande poeta, e aveva raccolto a tale scopo l'adesione di parecchie persone facoltose che anteciparono il denaro. Ma vòlto ad altri lavori, Johnson dimenticò l'obbligo assunto, tanto che Churchill, il quale cercava un pezzo grosso del partito tory contro cui sfogare le proprie bizze, si afferrò a Johnson, gli chiese conto, nel modo più brutale, dei quattrini intascati per l'edizione shakspeariana e lo accusò di furto. Sotto la sferzata di questa odiosa parola Johnson si riscosse e nell'ottobre del 1765, dopo nove anni di ritardo, mandò fuori l'opera che doveva, dice il Macaulay « salvargli la fama di onesto, senza nulla aggiungere alla sua gloria di letterato ».

Infatti, tolto il commento sul carattere di Polonio e la stupenda analisi della follia di Amleto, poco o nulla vi ha di pregevole nelle illustrazioni johnsoniane del teatro tragico e comico di Shakspeare. I lavori del gran classico si succedono, con scarse note e senza alcuna ingegnosa innovazione, in un testo che non è nemmeno dei migliori. La critica comparata fa poi assolutamente difetto. Nessun riferimento nè al vecchio repertorio drammatico, nè agli scrittori che fiorirono sotto Elisabetta e Giaco-

---

(1) « Shakspeare is, above all writers, at least above all modern writers, the poet of nature: the poet that holds up to his readers a faithful mirror of manners and of life. His characters are not modified... » ecc.

(Johnson's *Shakspeare*).

mo. Del solo Ben Johnson è fatto qualche raro cenno. Il lavoro riuscì quindi manchevolissimo. Ma, ormai, il nuovo commentatore di Shakspeare aveva pagato il debito che da gran tempo gli pesava sulla coscienza, e poteva vivere della fama così faticosamente acquistata. Scrisse qualche altro opuscolo; niente, che si sappia, di notevole; fu nominato dottore dell'università di Oxford e professore dell'« Accademia Reale», perdette un dopo l'altro i suoi amici, fu colpito al cuore dalla fuga della vedova Thrale, che scappò con un maestro di musica bresciano, e cadde malato di paralisi nel giugno 1783. Il 13 dicembre del 1784 spirò serenamente; e fu sepolto nell'abazia di Westminster accanto agli uomini illustri de' quali era stato il biografo. « Il libro di Boswell, dice il Macaulay, fece per lui più di quanto abbia fatto la migliore delle sue opere. Il vecchio filosofo è tuttora in mezzo a noi, col suo vestito marrone dai bottoni d'acciaio, con la camicia che avrebbe dovuto essere di bucato; e ci pare ancora di vederlo ammiccare, sbuffare, scuoter la testa, far delle dita tamburello, divorare come una tigre e tracannare oceani di tè ».

Tutto, nel carattere, nell' ingegno, nelle abitudini, nelle amicizie e nelle relazioni di Samuele Johnson porta il marchio di una possente originalità. La sua vita famigliare, artistica e pubblica è un prisma cangiante di faccie e di colori, da cui si sprigionano quei bagliori di poesia fulgida e quegli sprazzi di bassa animalità che illuminano e oscurano volta a volta l'intelletto e il cuore: egotismo e altruismo, violenza e dolcezza, durezza e sensività, astinenza e ingordigia, dottrina e pregiudizio, scienza e fede, ingenuità e malizia, genio e sregolatezza, entusiasmo virile e nervosismo isterico: tutte le doti e tutte le imperfezioni della complessa e complicata macchina umana.

CAPITOLO VII

I GRANDI ROMANZIERI DEL SECOLO XVIII

Il romanzo satirico: *I Viaggi di Gulliver*—Arbuthnot—B. di Mandeville — Il romanzo filosofico-religioso: Vita, avventure e opere di Defoe; *Robinson Crusoe* — Il romanzo sentimentale: Richardson, suo carattere, suoi lavori; *Pamela* — *Clarissa Harlowe*—*Carlo Grandison*—Il romanzo realista: Fielding, suo ritratto fisico-morale, suoi libri; *Joseph Andrews*, *Tom Jones*; scritti minori—Smollet, sua vita. I personaggi del *Roderick Random*, del *Pellegrino Pickle* e del *Humphrey Clinker* —Il romanzo umoristico: Sterne, sua vita, suo carattere, sue opere; analisi del *Tristram Shandy* e del *Viaggio sentimentale*—Il romanzo famigliare; Goldsmith, sua vita dissipata, sue opere minori—Goldsmith e Johnson—Il *Viaggiatore*, il *Villaggio abbandonato* - Il *Povero Vicario di Willshire* dello Zschokke e il *Vicario di Wakefield*, di Goldsmith— Il ministro Primrose—Avventure e romanzi di Johnstone — Mackenzie, sue opere: l'*Uomo sensibile* , l' *Uomo di mondo e Giulia di Roubigné* —Bage industriale e romanziere - Orazio Walpole, suo carattere, suoi lavori d'antiquario, di genealogista, di critico e di novelliere: Il *Castello d'Otranto*, la *Madre misteriosa*.—Anna Radcliffe, sua vita artistica, suoi romanzi: l'*Italiano*, i *Misteri di Udolfo*, — Imitatori di Mackenzie, di Walpole e di Mistress Radcliffe: Lewis, Carlotta Smith, J. Moore, Day—Clara Reeve e C. R. Maturin.

Il romanzo, una delle maggiori glorie della letteratura moderna della Gran Bretagna, ebbe la sua prima alta estrinsecazione nei *Viaggi di Gulliver* (Gulliver's Travels, 1726) di Gionata Swift. In questo libro, popolare come le favole di Esopo e di Lafontaine , l'acredine dello Swift si sfoga contro le istituzioni sociali e contro l'uomo. Il decano di S. Patrick fa, insieme, opera di iconoclasta e di moralista: distrugge col ridicolo e costruisce col suggerimento. Egli abbassa la politica e i politicanti e rialza la semplicità e la rusticaneria: celebra il sapere e dileggia l'affettazione della scienza. La sua « Ac-

cademia di Laputa » è l'abisso dei grotteschi, la sua terra di « Lilliput » è la berlina dei ministri, ma la sua « isola di Houyhnhnms » è addirittura la voragine di tutta l'umanità. A Laputa si producono i montoni senza lana, si raccolgono i raggi del sole, si fabbricano le case dal tetto, si ritirano le sostanze nutritive dalle materie fecali, si sostituiscono le ragnatèle ai bachi da seta. A Lilliput si diventa ministri vendendo la propria moglie, tradendo il proprio predecessore e cospirando contro la corte. All'isola di Houyhnhnms il sarcasmo dell'autore non è più sorriso di umorista e beffa di satirico: esso si cangia in misantropia selvaggia e in odio. Le arti, le leggi, i costumi, la religione, tutto soccombe; la beltà è avvilita, la ragione impazzisce, l'amore desta raccapriccio. Ove Gionata Swift spiega la sua forza di satira e la sua fine vena di umorismo, è nella rassegna che egli fa delle cose vedute all'Accademia di Laputa. Mai scrittore ha saputo sferzare di più santa ragione l'orgoglio dello scienziato, il quale, a forza di aberrazioni e di stravaganze, si mette al livello del ciarlatano da fiera e del cavadenti da villaggio. Mai scrittore ha saputo gettare tanta onda di ridicolo su quelle accademie e quegli accademici, le quali e i quali, frazionando e subfrazionando la scienza e l'arte, hanno moltiplicato all'infinito il numero dei dotti ignoranti e degli specialisti vanitosi.

Volendo trovare a ogni costo nei *Viaggi di Gulliver* una parvenza di metodo, si può dire che la satira è, nelle quattro parti del romanzo, disposta con certa regolarità. I due primi libri tendono a concludere che nel mondo tutto è relativo; e, a provare questa affermazione, presentano l'antitesi di Gulliver, che è un gigante a Lilliput e un nano a Brobdingnac. Il terzo libro assale la scienza e le istituzioni sociali; il quarto assale la spe-

cie umana nella sua stessa natura e nelle sue facoltà.
Lo scetticismo e la misantropia sono i punti di vista abituali dell'autore: nulla è certo, nulla è buono, per lui, sulla terra. La satira dei *Viaggi di Gulliver* è spesso ignobile, talvolta volgare, sempre formidabile (1). Si riconosce in essa l'acre umorista del *Racconto della Tinozza*. I re, la nobiltà, le donne, i fanciulli, le scienze, le arti, le leggi, le idee, tutto è malmenato dallo Swift il quale, nondimeno, in certi capitoli, si solleva alla maestà di filantropo, raccomanda la lealtà agli statisti, condanna la guerra e i suoi orrori, enuncia savie riforme e difende la religione vera contro la teologia ufficiale.

La misantropia e l'umorismo di Swift ebbero un imitatore nel dottor Giovanni Arbuthnot (1667-1735), medico, storico e poeta satirico. Per farsi un' idea dello stile di Arbuthnot basta ricordare il seguente aneddoto curioso. Nella sua *Dissertazione sui mangiatori di pudding* (Eaters of pudding), considerati come sètta politica e religiosa, mancano cinque linee, l'assenza delle quali è spiegata dall'autore con la nota: « Il gatto è fuggito con questa parte del manoscritto sulla quale l'autore aveva avuta la disgrazia di posare alcune salsiccie della madre Crump ». È rimasto celebre il romanzo satirico di Arbuthnot intitolato *Storia di John Bull* (The History of John Bull) nel quale si narrano burlevolmente le vicende della guerra di successione in Ispagna e gli intrighi politici di Marlborough. Il dottore ha scritto anche dei versi maccheronici in latino e in inglese, le *Memorie*

---

(1) Così egli incomincia il ritratto del yahou (l'uomo):

« At last I beheld several animals in a field, and one or two of the same kind sitting in trees. Their shape was very singular and deformed... . Their heads and brests were covered with a thick hair, some frizzled and others lank. They had beard like goats .... » ecc.

(*Gulliver's Travels*)

di Martino Scriblero (Memoirs of Martin Scriblerus) e una parodia del *Don Chisciotte.* Arbuthnot mostrò gravità una sola volta in vita sua: quando cioè scrisse il catechismo o, come si direbbe oggi in stile giornalistico, il programma politico del *Freeholder.* È là che noi possiamo trovare la genesi della costituzione inglese sotto la dinastia degli Hannover.

Le opere di Bernardo di Mandeville (1670?-1733), dottore olandese stabilito a Londra, e specialmente la *Favola delle Api* (Fable of the Bees), hanno qualche rassomiglianza con le finzioni romantiche di Swift e di Arbuthnot, ma non godono oggi molta popolarità. Nemmeno in vita, del resto, il dottor Mandeville trovò in Inghilterra e sul continente grandi ammiratori. Il Gosse dice che, durante venti anni, egli fu un paria della stampa inglese (a pariah of the english presse) e scrisse libri odiosi, volgari e intelligenti col proposito di estendere la tesi paradossica che i vizî privati sono benefizî pubblici (that private vices are public benefits). Mandeville fu il più abile dei deisti inglesi; un forte emancipatore del pensiero, un rude e implacabile avversario di ogni genere di convenzione morale e intellettuale. Il suo stile è privo di eleganza ma, cosa singolare in uno straniero, ricco di vigore linguistico e di imagini pittoriche.

Daniele Defoe (1661?-1731) non è solamente un grande romanziere; è anche, e sopra tutto, un grande martire politico. Avvilito, perseguitato, ridotto quasi alla miseria, egli si conserva onest'uomo. Moralmente egli è la fenice del secolo XVIII. Mentre Addison si curva dinanzi ai ministri e Pope dissimula e Swift e Johnson sfogano i loro odî col libello, Daniele Defoe scrive tranquillamente, e con tutta coscienza: « Chi ha accanto a sè la verità e ha paura di confessarla perchè gli altri uomini

portano una opinione differente, è uno sciocco e un vile. Certo, è arduo per un uomo il dire: Tutti s' ingannano eccetto me; ma se, infatti, tutti si ingannano, che ci devo far io? ».

Questo il vangelo predicato da Defoe. A forza di buon senso, di probità e d' energia egli sa farsi strada tra la folla. Badiamo. Il « farsi strada » di Defoe consiste semplicemente nel trovar di che vivere. Dissidente in politica, dissidente in religione, egli non ha intorno a sè che nemici. I suoi trionfi letterarî accrescono l'odio dei suoi avversarî. Lo si pone alla berlina, gli si tagliano gli orecchi, lo si getta due volte in prigione. Mentre, a Londra, Pope lo vitupera nella *Dunciade*, in Iscozia il popolo tenta di lapidarlo. Che più? Defoe deve alla carità del tesoriere Godolphin se sua moglie e i suoi bambini non muoiono di fame. Figlio di puritani, il grande romanziere è esecrato per i delitti dei suoi antecessori. Egli paga per Cromwell e per il colonnello Harrisson. Tuttavia la sua tempra resiste e, in mezzo alle persecuzioni e alle diffamazioni, egli combatte il governo di Giacomo II, denunzia il pessimo sistema dell'assistenza pubblica in Inghilterra (*Giving alms no charity*), aiuta la rivoluzione del 1688 (*Trueborn Englishman*), insegna al commercio britannico la dignità *(English tradesman, History of the trade* ecc.), pubblica, dal carcere, la *Review*, rivista periodica di letteratura di cui abbiamo già parlato (p. III cap. IV pag. 384), e compone il *Robinson Crusoe*, il *Duncan Campbell*, la *Vita del colonnello Jack* (The Life of colonel Jack), le *Memorie di un Cavaliere* (Memoirs of a Cavalier), il *Giornale della gran peste di Londra* (A Journal of the great Plague of London), il *Viaggio attraverso la Gran Bretagna* (A voyage through Great Britain, la *Storia di Molly Flanders* (History of Molly Flanders) ecc. ecc. Il suo *Saggio sui progetti* (Essay on projects) istruisce

Franklin, la sua *Review* dà ad Addison e a Steele l'idea del *Tatler* e dello *Spectator* e il suo *Colonnello Jack* ispira niente meno che Dickens.

Daniele Defoe è un romanziere di razza. Egli narra l'uomo e la vita senza preoccupazioni di scuola, senza sottigliezze artistiche o filosofiche. Ciò che gli preme è di dare anima alle sue composizioni e ossa e polpe ai suoi eroi. Le sue ammirevoli menzogne letterarie hanno l'impronta del vero, le sue splendide finzioni romantiche hanno tutto il colore e tutto l'accento della verità. Osservate la sua mistress Veal, leggete le sue *Memorie di un Cavaliere*: rimarrete ingannati fino all'illusione. C'è tanta esattezza nelle sue favole e tanta ricchezza minuta di particolari nei suoi episodî che voi non riuscite a persuadervi di aver sotto agli occhi dei racconti fantastici.

Defoe è il creatore del romanzo borghese. Prima di lui le avventure della vita popolare non suscitavano, in Inghilterra, che scarso interesse. I romanzieri e i poeti prendevano a soggetto dei loro lavori le imprese dei monarchi e dei capitani o gl'intrighi dei ministri e dei favoriti. Defoe seppe richiamare l'attenzione del pubblico sul « terzo stato »; e Molly Flanders, la cortigiana plebea, Jack, il trovatello, e Robinson Crusoe, il lupo di mare, non tardarono a divenire i beniamini di tutti i lettori del Regno Unito.

Si è molto discusso intorno all'originalità del *Robinson Crusoe*, la genesi del quale si può forse trovare nel *Filottete a Lemnos* di Sofocle. Senza, tuttavia, risalire sin là è lecito ricordare che nel 1713 l'*Englishman* di Steele aveva narrate le vicende del marinaio scozzese Alessandro Selcraig o Selkrik nell'isola di Don Juan Fernandez, all'ovest del Chili, nell'Oceano Pacifico. Aggiungiamo anche che, secondo ogni apparenza, il Defoe ebbe

agio di vedere Selkrik a Bristol, non più tardi del 1709, e di raccogliere dalla sua bocca le principali notizie dell'audace ed avventuroso viaggio. Tutto ciò non prova che il *Robinson Crusoe* non sia un capo lavoro. E se il canovaccio del romanzo fu intessuto veramente sul racconto di Selkrik, resta sempre all' autore tutto il ricco patrimonio dello stile, del colorito, della morale, della filosofia, del sentimento religioso. Leggendo il *Robinson Crusoe* non si può non pensare allo stato in cui si trovava il Defoe, alle sofferenze le quali gli consentivano di identificarsi così compiutamente col suo eroe. Dal punto di vista dell'arte ci pare che il *Robinson Crusoe* dica l'ultima parola della spontaneità e della realtà. Tutto è verosimile: si giurerebbe che l'autore sia stato marinaio, naufrago, abitatore dell' isola deserta. Dal punto di vista filosofico e psicologico il racconto di Defoe si alza al grado di poema: esso è una specie di odissea popolare celebrante il genio e la perseveranza della nazione britannica: è la storia di un'anima che ha ritrovata la fede: è l'affermazione delle leggi del lavoro, l'apologia del sistema avvenire di educazione.

Robinson è la personificazione più schietta del marinaio inglese: egli ne ha tutta la forza muscolare, tutta la energia virile, tutta l' ostinazione puritana. Egli appartiene alla famiglia delle Teste Rotonde e, insieme, alla famiglia degli *squatters*. Le disgrazie toccate ai suoi fratelli, il presentimento del male, nulla lo arresta: *he must go to sea*. Invano lo colgono l'uragano e il naufragio: invano egli s' imbatte in ostacoli, in nemici: invano la solitudine accenna ad atterrirlo: egli resiste sempre. Nei giorni di stanchezza e di terrore egli si getta in piena vita spirituale e mormora sommessamente delle preghiere: « Invocami nell' angoscia, gli dice Dio, e io ti libererò ». Come ha combattuta la natura, Robin-

son combatterà il proprio cuore e s' affaticherà a migliorarlo. Egli « digiunerà, osserverà il sabato, leggerà tre volte al giorno la Scrittura ». A questo punto del romanzo ritorna al pensiero la prefazione al *Robinson*, scritta di mano dell'autore: « Questa storia, dice Defoe, è narrata per istruire gli altri con l'esempio e per giustificare e onorare la saggezza della provvidenza ». Una dichiarazione simile basterebbe oggi a condannare allo abbandono qualsiasi libro.

Samuele Richardson (1689-1761), l' autore immortale della *Pamela*, della *Clarissa Harlowe* e del *Grandison*, era figlio di un povero falegname della contea di Derby e non aveva potuto ricevere che una istruzione assai modesta. Dopo aver esercitata lungo tempo l' arte tipografica, Richardson entrò in dimestichezza con parecchi gran signori e autori di grido, specie col duca di Wharton che si crede sia stato l'originale del suo Lovelace. Il lavoro arricchì presto l'animoso stampatore e gli consentì di dedicarsi ai suoi studî. Presa a fitto una casa nel quartiere del Tempio, Richardson continuò a vivere frugalmente e a dar mano alle sue edizioni. Il presidente Onslow gli aveva affidata la stampa dei processi verbali della Camera, ed egli ne ricavava molto lucro. Buono e caritatevole con tutti, Richardson s' era cattivata la stima e la simpatia del popolo: le devote correvano in folla a consultarlo in argomenti di coscienza e di fede. Uno de' suoi corrispondenti lo rappresenta seduto dinanzi alla porta della sua casa, come un vecchio patriarca, chiamante intorno a sè quanti avevan bisogno de' suoi consigli e della sua borsa. Quantunque puritano egli amava la società femminile (1). Viceversa egli abborriva

(1) Cfr. Richardson's *Correspondence* e *The Life of Richardson*, di mistress Barbauld, Philips, London 1804, 6 vol., vol. II, pag. 176.

cordialmente quella degli uomini di lettere. Il solo poeta Young era ospite accetto in casa sua. Non contento di sfuggire la compagnia dei colleghi, Richardson si eresse a giudice delle loro azioni e dei loro libri; e fu severo singolarmente con lo Swift, lo Sterne, il Fielding e Gian Giacomo Rousseau. Richardson patì molte disgrazie domestiche; rimase vedovo due volte e si vide morire i figli l'un dopo l'altro e qualche parente amatissimo. La sua salute se ne risentì e il suo umore divenne triste e cupo.

Non fu che per caso, e molto tardi, che egli esordì nelle lettere, scrivendo *Pamela* (1740-41), uno de' suoi capo lavori. Il titolo di questo romanzo è così lungo che può far benissimo le veci di prefazione. Leggendolo com' è nel testo, non si può non sorridere: *Pamela o la virtù ricompensata, seguito di lettere famigliari scritte da una bella giovanetta ai suoi genitori e pubblicate a fine di coltivare i principî della virtù e della religione nella mente dei giovani dei due sessi: opera la quale ha un fondamento di verità e mentre intrattiene piacevolmente lo spirito con gran copia di incidenti curiosi e lagrimevoli, è interamente purgata da tutte quelle imagini, le quali, in troppi scritti, composti per il semplice divertimento, tendono a infiammare il cuore, anzichè a distrarlo.* È impossibile fraintendere l'autore. Egli si è spiegato qui con troppa verbosità e troppa chiarezza. Ma giunse egli, veramente, ad ottenere il proprio scopo?

L'eroina del libro è una giovane contadina, nata da genitori poverissimi ma onesti. Pamela è, forse, l'ava o la bisavola della Margherita di Goethe. Ingenua come la Galatea dell'egloga, ella arrossisce e si confonde alla menoma parola; non sa che rispondere, abbassa gli occhi, fa la riverenza curvandosi sino a terra. A tu per tu con la insolenza scolacciata del suo padrone, ella serba il contegno di una schiava: non un gesto d'impazienza,

non uno sguardo di rimprovero. Il gentleman la trova bella, le si fa intorno, la stringe da presso: ella resiste. «—Signore, esclama ella, voi avete il diritto di dire quel che vi piace, il mio dovere è di ripetere solamente: che Dio benedica Vostro Onore: (It is for you, sir, to say what you please, and for me only to say: God bless your Honour!)».

Questo slancio curioso di atavismo toglie ogni speranza di vittoria al seduttore. Che farà egli? Evidentemente ricorrerà all'astuzia. La ragazza è condotta in una casa solitaria e v'è trattenuta gran tempo prigioniera. Il suo custode è un Mefistofele in gonnella, superbo tipo di mezzana e di virago. Là il focoso gentleman può insidiare a suo agio la virtù della giovane, e poichè Pamela gli resiste sempre e sempre più ostinatamente, egli si decide a rinunziare alle minaccie e agli inutili agguati e pensa di «farsi amare». Pamela, che lo ama già in segreto, accoglie con gioia la appassionata dichiarazione, diventa espansiva, non arrossisce più che a mezzo.

La virtù di Pamela è ricompensata, dice l'autore. Può darsi, infatti, ch'egli l'abbia creduto in buona fede. Il lettore, specie il lettore moderno, deve, tuttavia, durar fatica a mandar giù questo matrimonio, il quale, più presto che l'epilogo di un romanzo d'amore, ci sembra lo scioglimento «a fine lieto» di un attentato di stupro (1).

Otto anni dopo la *Pamela*, Richardson, incoraggiato dal suo primo trionfo, diede in luce *Clarissa Harlowe* ovvero *la storia di una giovane, ove sono trattate le questioni più importanti della vita domestica e ove si svelano gli inconvenienti che la mancanza di prudenza in argo-*

(1) Carlo Goldoni trasse dal romanzo di Richardson le sue due commedie *Pamela nubile* e *Pamela maritata*.

mento di matrimonio, ecc. ecc. La sterminata lunghezza di questo racconto faceva dire a Voltaire: « È crudele (per un uomo vivace quale son io) dover leggere nove volumi interi, nei quali non si impara altro che la signorina Clarissa ama uno scavezzacollo di nome Lovelace. Se anche tutti gli eroi del romanzo di Richardson fossero miei parenti o amici, non mi sarebbe possibile interessarmi alle loro vicende ». La critica è arguta ma non giusta, poichè, in realtà, basterebbe la sola creazione di Lovelace a rendere celebre un artista. Lovelace è il compendio di tutta la dissolutezza inglese del diciasettesimo e del diciottesimo secolo: il suo carattere è un amalgama curioso di turpitudine e di orgoglio. A un servo, che si mostra dolente di avergli dato in braccio Clarissa, egli dice: «—Tranquillatevi, caro Giuseppe, e pensate che la gente s' inganna quando sparla di me. Non ho nulla da rimproverarmi verso miss Betterton. Quantunque all'estero, ho preso il lutto per lei, distinzione che, del resto, ho sempre accordata alle degne creature morte di parto per cagion mia (a distinction I have ever paid to those worthy creatures who died in child bed by me) ». Quì il libertino diventa un carnefice della peggior specie. Si ha un bel vantare la galanteria di Lovelace. Noi non sappiamo vedere in lui che il briccone volgare, il malfattore nato e creato per salire a quattro a quattro i gradini della forca.

I personaggi di Richardson, le donne specialmente, parlano il linguaggio semplice e comune che si sente tra le pareti domestiche e che è sempre in perfetta corrispondenza con le passioni da cui sono agitati. In questo l'autore di *Pamela* può dirsi un vero precursore della scuola verista.

Il protagonista del *Carlo Grandison* è l'antitesi perfetta del protagonista di *Clarissa Harlowe*. L' autore s' è pia-

ciuto di mettere di fronte a Lovelace un personaggio dotato di tutti i pregi dell'animo e di tutte le delicatezze dello spirito. Sgraziatamente, l'oltranza della virtù fa di sir Carlo un uomo insipido e ridicolo. Egli è così buono, così ingenuo, così angelico, che vi sentite la voglia di metterlo sotto a una vetrina o di rinchiuderlo in un armadio, perchè il contatto degli altri uomini non lo deturpi. Bisogna proprio impagliarlo, canonizzarlo, raccomandarlo all'attenzione del Papa e del collegio dei cardinali per la beatificazione. La correttezza del suo portamento vi risponde perfettamente della correttezza dei suoi gesti, delle sue parole, delle sue azioni. Egli passa la vita a baciar le lettere e i fazzoletti da naso della sua fidanzata. Walter Scott lo chiama argutamente « un mostro senza difetti » e Walpole e Chesterfield si ridono delle sue arie false di gran signore. « Il *Grandison*, scrive Walpole, ci dà il gran mondo quale può dipingerlo un libraio e l'amore quale può imaginarlo un ministro metodista ».

La fine canzonatura del lord non scemò di un raggio la gloria di Richardson, nè valse a togliere popolarità ai suoi lavori. I borghesi di Londra versavano lagrime autentiche sulla sorte di Clarissa e i contadini del Buckinghamshire salutavano il matrimonio di Pamela a suono di campane (1).

Toccava ad Enrico Fielding (1707-1754) di antecipare il giudizio dei posteri intorno a Richardson, mostrando con la sua parodia della *Pamela* quanto ci fosse di fittizio e di esagerato nei romanzi del suo illustre avversario. Fielding sembra nato apposta per la satira. È un

(1) Richardson ha lasciato anche alcune *Lettere famigliari* (Familiar Letters), destinate a istruire e moralizzare le classi inferiori e ha scritto, per conto del dottor Johnson, il 97mo numero del *Rambler*.

uomo vigoroso, alto quasi sei piedi, sanguigno, audace, chiassone, scioperato, bevitore, sempre disposto alla crapula, « più contento di un principe, capace di dimenticare la sua gotta per un bicchiere di sciampagna o un pasticcio di selvaggina ». In lui domina l'istinto animale: egli non sa nè dissimulare, nè reprimersi. Amante del lusso e dei piaceri, ricco di salute, di forza e di cuore, egli mangia per due, beve per quattro, vuota la sua tasca in quella dei compagni, dei tavernieri e degli usurai, si circonda di lacchè a livree gialle, consuma il suo danaro fino all' ultimo penny, vende il suo guardaroba fino all' ultimo abito. Ridotto alla miseria, riprende gli studî della legge, scrive due in-folio sui diritti della corona, si raccomanda agli amici, a lord Lyttelton, a lord Chatham, a Pope, a Arbuthnot, sollecita lavoro dal libraio Tonson e si fa nominare giudice di pace di un quartiere presso Westminster. È quì che noi lo troviamo verso il 1750. La sua porta è aperta a tutti: il suo gabinetto sembra una strada pubblica: il suo scrittoio è ingombro di libri, di documenti, di processi verbali, di bicchieri, di bottiglie di gin e di porter, di frutta, di vasi di conserve, di avanzi di *puddings* e di *cakes*. Egli lavora fumando, ingollando vino e birra, cacciandosi le dita tra i ricci della parrucca, portando, di tratto in tratto, la mano alla gamba malata, stesa sopra una sedia, e involta nella flanella. Egli dà udienza: e ascolta imperterrito le arringhe sgrammaticate e le bestemmie poliglotte di tutta un'orda di doganieri, di marinai, di contrabbandieri e di policemen; egli dà udienza, e mentre acquieta i riottosi, e separa i contendenti e impone silenzio alla canaglia e rimprovera i mariti brutali e fa il sermone alle mogli capricciose, prende delle note, schizza dei profili, raccoglie delle frasi, prepara i materiali dei suoi romanzi e delle sue commedie. Egli inco-

mincia con le scene e finisce col libro. Dal 1727 al 1736 cerca di guadagnare qualche scellino scrivendo per il teatro, ma i suoi lavori, imitati da Molière e da Destouches, non ottengono alcun successo. Egli butta giù alla carlona; Garrick interpreta ammirevolmente le sue commedie, ma il pubblico non vuol saperne di esse e le accoglie a fischiate. La caduta del *Giorno di nozze* (The wedding Night), lo decide a provarsi nel romanzo.

È qui che Enrico Fielding mostra, come si dice, l'unghia del leone. Egli può dare dei punti allo stesso Richardson, di cui è l'antitesi vivente. Egli abborre tutto ciò che sa di sentimentalismo e di puritanismo; sfugge, insieme, la tristezza e la solennità. Il patetico di *Clarissa Harlowe* gli dà sui nervi; le galanterie di Lovelace e di Grandison lo fanno ridere a pieni polmoni. Non potendo pigliarsela con i personaggi di Richardson, egli se la prende con l'autore, lo mette in caricatura, cangia il dramma in commedia e dà a Pamela un fratello che egli chiama Joseph Andrews e che ha cura di tagliare sullo stesso stampo di Giuseppe ebreo. L'esito trionfale di questo lavoro-parodia solletica l'orgoglio letterario e accende l'estro di Fielding. Egli si pone nuovamente all'opera e, in breve tempo, scrive, oltre il *Joseph Andrews* (History and Adventures of Joseph Andrews and his friend Abraham Adams, 1742), la *Vita di Gionata Wild il Grande* (The Life of Jonathan Wild the Great, 1743), l'*Amelia* (1751) il *Tom Jones* (1749) e altri racconti di minor valore.

I romanzi di Fielding presentano il contrasto più completo con quelli di Richardson. Nel *Joseph Andrews* l'autore si propone di mettere in luce l'indecenza di certe scene della *Pamela.* Annunzia, sin dal principio, il proposito d'imitare Cervantes, ma in realtà non imita che Scarron, dal quale prende a prestito il tòno eroicomico

e burlesco. I suoi personaggi appartengono ai bassi fondi sociali, frequentano abitualmente le prigioni e le taverne, son pronti di mano e di lingua, si azzuffano per un non nulla, si scambiano bestemmie e pugni, si gettano a vicenda nei fossati.

La sostanza del *Joseph Andrews* non è che il racconto degli amori e delle tribolazioni d'un lacchè e d'una serva, i quali finiscono con lo sposarsi nel modo più borghese del mondo. È un romanzo realista, ove i caratteri, quantunque triviali, divengono interessanti a forza di verità. Joseph Andrews e Fanny possono parere alquanto sbiaditi, ma il curato Abramo Adams è una figura di Don Chisciotte religioso rappresentata con efficacia veramente scultoria.

Tom Jones o il Trovatello è il primo saggio del romanzo inglese di costumi. La verità dei caratteri è, in questo lavoro, anche più perfetta che nel *Joseph Andrews*. Tom Jones è, in complesso, un bravo giovanotto: stordito e imprudente, ma generoso e d'ottimo cuore. Egli non ha nè la perfezione chimerica di Grandison, nè le qualità mondane di Lovelace. Sofia Western c'interessa quasi quanto Clarissa; la sua morale è buona senza essere addirittura puritana. Tra gli altri personaggi citeremo il degno sir Allworthy, filosofo modesto e cristiano di buona fede, il quale rassomiglia un po' al dottor Primrose del *Vicario di Wakefield* di Goldsmith; l'astuto Blifil, che fu indubbiamente il modello del Joseph Surface di Sheridan, Partridge, molto inferiore al Sancho Panza di Cervantes, e lady Bellaston, tipo riuscitissimo di civetta e di impudica. Se non che, di tutti i caratteri del *Tom Jones* il più notevole e il più originale è quello dello squire Western, personificazione del gentiluomo campagnuolo, ignorante, grossolano, rusticamente bonario, irascibile, impetuoso, ma non triste. Appena lo si contradice egli

si fa rosso in volto, manda schiuma dalla bocca, dichiara di voler bastonare mezzo mondo. Egli si lagna che Tom Jones osi corteggiare sua figlia Sofia ed esclama: « È stato fortunato il mariuolo di non incontrarmi! L'avrei preso a pugni, gli avrei mutato il frontespizio, avrei insegnato io a quel figlio di p...... (son of a whore) a metter la mano nel piatto del suo padrone! Del fatto mio egli non otterrà mai nemmeno un briciolo, lo sappia..... E se ella lo vuole, ebbene, avrà per dote la sola camicia...! ».

Questa è natura e natura schietta. Nessuna preoccupazione d'arte, nessun giogo di scuola, nessun pregiudizio. Gli uomini son dipinti quali sono: al pane è detto pane, al vino vino. E, tuttavia, Enrico Fielding è un moralista di prima forza. Egli ragiona intorno al male, fa la satira al vizio e c' insegna a sfuggirlo; assolve, scusa o condanna il colpevole; scrive l'*Amelia* (1) per glorificare il matrimonio e il *Jonathan Wild* (2) per sferzare a sangue l' ingratitudine e mettere alla gogna i traditori.

Tobia Giorgio Smollet (1721-1771), il cui ingegno offre qualche analogia con quello di Fielding, è meno artista e meno elegante dell'autore di *Tom Jones*. Nato nella Scozia da antica e onorata famiglia, egli si dedicò per tempo agli studî classici e manifestò molta inclinazione alla poesia e, sopra tutto, alla satira. Esordì nelle lettere con una tragedia mediocre: *Il Regicidio* o *la morte di Carlo I* (Regicide, or the Death of Charles I) e l'offerse invano a parecchi teatri di Londra. Nel 1741 s' imbarcò,

---

(1) La protagonista di questo romanzo è il tipo perfetto della sposa inglese, dolce, indulgente, ottima massaia Gli altri personaggi dell' *Amelia* destano poco interesse. Citiamo fra essi il capitano Booth, il dottor Harrison, tipo del pedante, il leale e bizzarro sergente Alkinson e l'ardente miss Matthews.

(2) Storia di un brigante celebre, ricca di scene originali.

come sotto chirurgo, per la spedizione di Cartagena di cui fece più tardi una relazione umoristica, ma, disgustatosi presto del servizio, si recò nella Giamaica ove prese moglie. Reduce in Inghilterra espresse la sua simpatia per i giacobiti, vinti a Culloden, nella ode eccellente *Le lagrime della Caledonia* (Tears of Scotland) che gli alienò il partito whig. I teatri continuavano a non voler aprirgli le loro porte; egli scrisse satire audaci e pungentissime e accrebbe il numero e l'astio de' suoi nemici. In mezzo ai più crudeli imbarazzi economici diede in luce il suo primo romanzo *Roderick Random*, ma nè il successo di questo lavoro, nè il guadagno che ne ricavò valsero a procurargli una lunga quiete. Partì per la Francia nel 1750 e l'anno seguente, di ritorno in patria, scrisse il *Pellegrino Pickle* (Adventures of Peregrine Pickle), cui tennero dietro le *Avventure del conte Ferdinando Fathom* (The adventures of Count Ferdinand Fathom), una traduzione del *Don Chisciotte*, *Sir Launcelot Greaves* e il dramma patriottico *Marinai della vecchia Inghilterra* (Old England' s Sailors). Le sue strettezze finanziarie non accennavano a diminuire, ed egli si vide costretto a dare in luce in soli quattordici mesi una *Storia dell'Inghilterra* (A complet History of England), a fondare il giornale *The Critical Review* e a collaborare nel *Briton*, sostenendo prima e poi combattendo il governo di lord Bute. L'opera di Smollet non doveva arrestarsi qui. Egli intraprese anche una versione di Voltaire e scrisse il *Humphrey Clinker*. Morì a Livorno lasciando la sua vedova alle cure degli amici.

Smollet aveva una fisonomia aggradevole, il portamento svelto, l'occhio espressivo. Moralmente era buono e generoso. I suoi avversarî lo accusarono di presunzione, di irascibilità e di trasporti di gelosia e di vendetta, ma lord Kaimes, il dottor Armstrong e Davide Garrick

ne hanno tessuto, concordemente, l'elogio più lusinghiero.

Nell'arringo storico Tobia Smollet si lasciò dietro quasi tutti i predecessori: la seconda parte del suo lavoro *Storia contemporanea dal 1748 al 1764* è mirabile per chiarezza, ordine e facilità di stile. Le sue commedie valgono poco; ma nelle *Odi* (Odes), nelle *Satire* (Satires) e sopra tutto nel romanzo, egli mostra un ingegno veramente originale. I suoi romanzi sono notevoli per l'humour e la verità delle osservazioni. Egli emerge nella pittura dei costumi popolari, si affeziona alla singolarità e anche alla eccentricità dei caratteri, imita, insieme, Cervantes e Lesage e si piace del genere burlesco di Scarron e delle caricature di Hogarth. I personaggi di Smollet sono, in complesso, fior di bricconi. Il conte Fathom, sir Greaves, la Donna di qualità, assomigliano molto agli eroi di Beaumont e Fletcher. Nel *Roderick Random* (1748) Smollet ci fa passare dinanzi agli occhi tutta una famiglia spregevole e grottesca di medici ignoranti, di ufficiali codardi, d'ingenue pervertite, di cortigiane sensibili, di albergatori che citano Orazio e di domestici che diventano membri del Parlamento. Il sangue scorre insieme all'oro; le morti, i duelli, i rapimenti si succedono e s'intrecciano con rapidità addirittura vorticosa. Le donne giocano di pugni e d'unghiate, i gentlemen di colpi di frusta, i marinai di coltello. Nel *Pellegrino Pickle* (1751) il protagonista, non riuscendo a battersi con un marito ch'egli ha ingannato, lo fa prendere dai suoi domestici e gettare in un canale. Un albergatore strappa, coi denti, mezzo orecchio a un vicario; il capitano Oakum caccia dalla sua nave tutti gli ammalati che sputano sangue; miss William, cortigiana decaduta, « tremante dalla febbre e dal freddo, coperta di cenci, corre le strade nelle lunghe notti d'inverno in cerca di acquavite e di marinai ubbriachi ».

Smollet ha il grande torto di non conoscere la misura; e però raramente i suoi quadri destano interesse e i suoi personaggi simpatia. I colori della sua tavolozza sono cupi e foschi; egli ignora la scienza delle ombre e delle mezze tinte: il rosso fa su di lui l' effetto che fa sopra il toro: lo esalta e lo accieca. C' è, tuttavia, in ogni romanzo del nostro autore, come, del resto, in quasi tutti i romanzi inglesi, uno studio profondo delle particolarità dell' individuo. La psicologia è il gusto antico, dominante, nazionale e tradizionale degli scrittori della Gran Bretagna. I loro sguardi penetrano sempre nell'anima umana; un non nulla li arresta: il menomo atto è per essi sorgente inesauribile di osservazione e di analisi. Nel *Humphrey Clinker* (1771), per esempio, lo Smollet non narra che un semplice viaggio in Iscozia e in Inghilterra. Nessuna azione e nessun avvenimento degni di romanzo: un vecchio gentiluomo che si crede malato, una zitellona che va a caccia di mariti, una cameriera che storpia l'ortografia: e simili bazzecole.

Spingete all' eccesso questo studio delle particolarità umane, ritraete, come Lorenzo Sterne (1713-1768) l' infinitamente piccolo, rivelate l' impercettibile e avrete, senz'altro, il *Viaggio Sentimentale* (The Sentimental Journey through France and Italy) e il *Tristram Shandy* (The Life and opinions of Tristram Shandy).

La vita del reverendo Sterne partecipa dell'umorismo e dell' eccentricità dei suoi lavori. Nato in Irlanda da famiglia povera ma distinta, egli seguì il padre nelle sue peregrinazioni di ufficiale senza fortuna e non potè ricevere che molto tardi una educazione completa. A Cambridge e alla scuola di Halifax il giovane Sterne si fece notare per la sua irrequietezza e il suo spirito arguto. Uscito dall' Università egli ottenne un piccolo be-

nefizio e s'ammogliò. Il matrimonio non fu felice; la sposa era testarda e sciocca, due qualità che non potevano andare a' versi all'autore del *Tristram Shandy*. Sterne, che aveva parteggiato con troppo calore per i whigs, perdette la fiducia di uno zio, alto dignitario della Chiesa anglicana, e dovette rinunziare alla sua protezione. Ebbe tuttavia un nuovo benefizio nei dintorni di York, e passò vent'anni in quella residenza, facendo, di tratto in tratto, qualche scappata al capoluogo della contea e al castello del suo amico Stevenson, convegno di una società maschile e femminile molto libertina. Il suo romanzo *Vita e opinioni di Tristram Shandy* comparve tra il 1760 e il 1767 e gli fruttò grande reputazione, specie sul continente. Il *Viaggio sentimentale* non uscì in luce che nel 1768 e venne giudicato un capo lavoro.

Lorenzo Sterne ci ha lasciato numerosi particolari intorno alla sua vita e al suo carattere e s'è dipinto, a quel che sembra, nel personaggio di Yorick, pseudonimo sotto al quale egli pubblicò i *Sermoni*. (Sermons). Era alto e magro, aveva l'aspetto malaticcio e tisico; i suoi lineamenti esprimevano una fine ironia. La cattiva salute agì sinistramente sul suo carattere; egli era irritabile e volubile. La sua conversazione era arguta e libera: egli non poteva vantare nè la fedeltà coniugale, nè l'ordine, nè l'economia, nè la decenza. I *Sermoni* basterebbero a illustrare il nome di Sterne. Essi sono brevi, drammatici, vivaci e scritti in ottima lingua. Yorick lascia in un canto il dogma e l'unzione cristiana e si limita a fare curiosissime analisi psicologiche e a dare eccellenti lezioni di morale e di spirito. Egli è ottimista e crede all'istinto buono dell'uomo, alla misericordia di Dio e alla Provvidenza. Sgraziatamente per l'autore tra Yorick e Sterne corre un abisso.

Vita e opinioni di Tristram Shandy non è un romanzo autobiografico, come il *Viaggio sentimentale* non è un romanzo di sentimento. Nel primo Sterne dimentica niente meno che la personalità del suo eroe; nel secondo egli dà all' aggettivo *sentimental* un significato completamente nuovo. *Sentimental journey* dovrebbe tradursi, secondo il pensiero di Sterne, viaggio di piacere, o viaggio volontario, o viaggio impressionista.

Abbiamo detto che *Tristram Shandy* non è un romanzo autobiografico. Avremmo dovuto dire addirittura che non è un romanzo. Non c'è piano, non c'è seguito, non c'è azione, non c'è altra unità che quella dei caratteri. La parte più notevole, più lunga e meno eccentrica del libro è occupata dalle digressioni: c' è una parentesi che dura due volumi. Si comincia con una tirata intorno agli spiriti animali e all' embrione, e si finisce con un pseudo dialogo intorno ai vitelli, alle vacche sterili e ai tori. Nel *Tristram Shandy* l'autore ha messo un po' di tutto: francese e latino, greco, erudizione, strategia, teologia, medicina. I titoli di alcuni paragrafi possono dare una idea abbastanza esatta della curiosa miscellanea di Sterne:— *Eccone l'effetto!—I pianeti—Le volontà sono libere—Non ci tengo sempre—Avviso—L'epitaffio—Elogio e utilità delle digressioni—Come dipingere mio zio Tobia?—Ci ritorneremo—Un po' di pazienza—Trim—È chiaro come il giorno—Preludî—Il sermone—Dialogo—Ebbene! s'aspetterà—La scomunica—Fine della scomunica—Il mio modo di vedere—Oh madre mia!—Nulla—L' effetto ne è ostensibile—E nemmeno io!—Che peccato!—Continua il capitolo 34—Ad Libitum—L' utilità dei giornali—La lacuna — La lacuna giustificata—Avviso ai medici*, ecc.

Figuratevi un uomo il quale si metta in viaggio, con un paio di lenti a ingrandimento straordinario. Una mosca che voli, una macchia d' inchiostro o di grasso, un

pelo, un gallo che canti, un asino che muoia sotto la soma, un bicchiere che si rovesci, tutto assumerà agli occhi di quel viaggiatore proporzioni gigantesche. Così Sterne. Egli narra, e s'imbatte in un orologio. Ne osserva il quadrante, ne descrive le sfere. Egli nomina Yorick. Ecco il cranio di Yorick nell'*Amleto*, ecco la storia del principe e de' suoi avi, ecco il Sassone Gramatico, ecco Shakspeare, ecco interminabili dissertazioni intorno alla gravità, al sangue danese, all'astuzia, alla vendetta, all'*alas poor Yorick!* Dopo ciò l'autore torna al soggetto. Siamo già alla quarantaduesima pagina del libro e Sterne riprende il filo del racconto per intrattenerci ancora.... della sua levatrice. « Sono finite le digressioni, chiede egli al capitolo XIV? E questa rapsodìa prenderà essa alfine una forma? Sì, mio caro lettore; sento che è tempo di ricondurti al mio soggetto. Torniamo dunque alla mammana ». Segue un breve compendio di ostetricia e un lungo avviso agli storici, i quali, secondo Sterne, « hanno relazioni da conciliare, aneddoti da raccogliere, inscrizioni da decifrare, particolarità da rimarcare, tradizioni da scernere, personaggi da caratterizzare, elogi da tessere, pasquinate da pubblicare ». In mezzo a tutte queste bizzarrie si trovano nel *Tristram Shandy* osservazioni veramente filosofiche, pitture felici, caratteri tracciati con mano maestra. Lo zio Tobia, Shandy, il caporale Trim, Yorick, hanno pieno diritto all'esistenza. Bella la pagina satirica contro i giornali, ricco di humour il capitolo nel quale l'autore espone il suo « modo di vedere e di agire », riuscitissima la teoria dei dadà.

Il *Viaggio sentimentale* è anche più eccentrico. Bisogna leggerlo nei giorni di spleen e di pioggia, quando il buon senso annoia, il monotono infastidisce e i nervi sono in preda all'irritazione. Ugo Foscolo l'ha tradotto

da par suo in italiano. Anche qui l'autore si piace delle digressioni e delle distinzioni. Egli comincia col narrare che è partito dall'Inghilterra ed è giunto a Calais, che ha desinato, ha bevuto, ha rifiutato l'elemosina a un francescano e ha scritto la prefazione del suo libro dentro a una vettura. Sterne ci dà poi, in qualche modo, la etimologia dell'aggettivo *sentimental* e divide i viaggiatori in dieci categorie; gli oziosi, i quali vanno all'estero o per infermità di corpo o per debolezza di spirito, o per necessità inevitabile; i curiosi, i mentitori, gli orgogliosi, i vanitosi, i malinconici, i costretti, cioè i monaci, i banditi, ecc., gli innocenti e sfortunati, gli ingenui e i sentimentali.

In questo romanzo la morale è frivola e barocca: l'autore vede tutto color di rosa, ma vede poco lontano. Egli abusa della ingenuità e un po' anche della pazienza dei lettori: frivoli e ridevoli episodî assumono sotto la sua penna proporzioni addirittura allarmanti. Ciò che, a giudizio di molti, fa del *Viaggio sentimentale* un capo lavoro, è l'arte della composizione, la tessitura abilmente ordita e nascosta e lo stile schietto e arguto, di cui l'autore fa pompa, specialmente nei capitoli III, XII, XIX, XX, XXI, XXVII, XXXI, XXXII, LII, e che assume, in quelli riguardanti « Maria, » (LXIII, LXIV e LXV) una impronta spiccatissima di umorismo e di sensività.

I critici inglesi riconoscono unanimemente le alte qualità intellettuali dello Sterne, ma non nascondono che egli non può destare soverchia simpatia, perchè non ha sentimenti schietti. Il Gosse osserva anzi che una delle caratteristiche più singolari dell'autore del *Sentimental Journey* è di mostrarsi esattamente l'opposto (to show himself exactly the opposite) di quello che è. Infatti Sterne è libertino e fa il platonico, è frivolo e leggero

e fa il casista, è tisico e fa il crapulone, è credente e fa lo scettico. La sua ilarità è piena di lagrime e il suo pianto cela spesso il sorriso, largo come la sua enorme bocca. Lorenzo Sterne non è nè romanziere, nè drammaturgo, nè fisiologo. Egli è semplicemente lo storico dell'ipertrofia umana.

Con Oliviero Goldsmith (1728-1774) noi ritorniamo al romanzo religioso, tipo Robinson. La vita e il capo lavoro di Goldsmith *Il Vicario di Wakefield* (The Vicair of Wakefield) offrono, del resto, non poche analogie con la vita e il capo lavoro di Defoe. Goldsmith, poeta novelliere, commediografo e medico, nacque nella contea di Longford, in Irlanda, e morì a Londra, poverissimo. Egli era il quintogenito dei sette figli del reverendo Carlo, rettore della scuola di Lishoy. Studiò sotto la direzione del padre e trasse scarso profitto dall'insegnamento. Suo zio lo mandò alla facoltà di legge dell'università di Dublino, ma Oliviero rinunziò presto al diritto e corse a Edimburgo, poi a Leida, poi a Pavia a studiar medicina. Reduce in Inghilterra lottò penosamente contro la povertà; fu sotto maestro, poi correttore di bozze, poi farmacista, poi medico. Egli era un bohème. Scialava nei giorni dell'abbondanza e viveva di pane e viaggiava a piedi nei dì della miseria. Dall'università egli non aveva fatto che un salto sino alla prigione dei debitori.

Verso il 1760 Oliviero Goldsmith esordì nelle lettere. I suoi primi scritti *Inchiesta sullo stato della cultura letteraria in Europa* (An Inquiry into the Present tate of Learning in Europe) e il *Cittadino del mondo*. The Citizien of the world), non gli fecero guadagnare il becco di un quattrino, ma gli procurarono l'amicizia di Burke e di Reynolds. Dopo la pubblicazione del poe-

metto *Il viaggiatore* (The Traveller, 1764), Griffiths e Hamilton lo vollero a collaboratore della *Monthly Review* e della *Critical Review* e Samuele Johnson gli aperse il suo cuore e la sua borsa. Credendo d'avere finalmente acciuffata la fortuna, Goldsmith si diede allo spreco: prese a fitto un bel quartino, arricchì la sua biblioteca, offrì pranzi sontuosi. In capo a due mesi, eccolo di nuovo in prigione per debiti. Hamilton lo fece scarcerare, ma Goldsmith non usciva da un impaccio che per cadere in un guaio; e bisognava ch'egli ricorresse ogni altro giorno agli amici. « Una mattina, narra Johnson, ricevetti una lettera del povero Goldsmith che mi annunziava trovarsi nel più grande imbarazzo, e non potendo egli venire da me, mi pregava di andare a fargli visita immediatamente. Gli mandai una ghinea ed andai a vederlo appena mi fui vestito. Trovai che la sua padrona di casa lo aveva fatto arrestare per debito della pensione, il che lo aveva fatto montare su tutte le furie. M'accorsi ch'egli aveva fatto cambiare la ghinea ed erasi fatto portare una bottiglia di Madera ed un bicchiere. Io turai la bottiglia e, pregando Goldsmith di calmarsi, cominciai a parlargli dei mezzi di cavarsi da quell'imbroglio. Allora egli mi disse che aveva bell'e pronto per la stampa un romanzo; e me lo mostrò. Io lo esaminai e lo trovai buono: dissi alla padrona che sarei presto ritornato; e recatomi da un libraio vendetti il romanzo per sessanta lire. Portai il danaro a Goldsmith. Egli pagò la pensione, non senza rimproverare con alterezza la padrona di averlo trattato tanto male ».

Il romanzo venduto così opportunamente da Johnson era il *Vicario di Wakefield.* Newbury l'aveva comprato più per compassione verso l'autore che per stima del libro. Al *Vicario di Wakefield* tennero dietro due lavori teatrali: l'*Uomo di buon cuore* (The Good-natured

mani ed *Ella si abbassa per vincere* (She stoops to conquer), il poema il *Villaggio abbandonato* (The Deserted Village), una serie di *Lettere sulla Storia d'Inghilterra* (History of England, in a series of letters from a Nobleman to his son), una *Storia di Roma* (The History of Rome), una *Storia della Grecia* (The History of Greece), le *Rappresaglie* (Retaliations), schizzi sui più notevoli poeti inglesi, articoli, monografie, prefazioni, indici, riviste di libri ecc. ecc. Sempre bisognevole di danaro Goldsmith scrisse in fretta e furia anche una *Storia naturale* (The History of Animated Nature), in sei volumi, ad uso delle scuole. L'eccesso del lavoro e della vita irregolare turbarono la sua salute ed egli morì giovane, lottando sempre contro le ristrettezze economiche. Tuttavia in un solo anno l'incorreggibile prodigo aveva saputo guadagnare mille e ottocento sterline, vale a dire quarantamila franchi. Egli fu sepolto nel cimitero del Tempio e gli amici gli innalzarono un monumento a Westminster. Su la sua lapide il dottor Johnson fece incidere, in latino: « Oliviero Goldsmith, poeta, medico, storico: toccò quasi tutti i generi della letteratura e li abbellì tutti ».

L'apologia è enfatica, ma non ingiusta e immeritata. Poeta o prosatore, commediografo o romanziere, storico o naturalista, Oliviero Goldsmith è sempre riuscito ad alzarsi dal livello comune. Persino nei *Saggi* (Essays) e nel *Cittadino del mondo* egli ha rivelata la potenza del suo ingegno. La sua commedia *Ella s' abbassa per vincere* è un quadro riuscitissimo dell' Inghilterra provinciale del diciottesimo secolo, e suscita anche oggi l' ilarità e l'entusiasmo delle platee. Il solo pregio della *Storia naturale* di Goldsmith è la chiarezza e l' eleganza dello stile; ma le sue *Lettere sulla Storia d' Inghilterra* meritano maggiore considerazione. Le *Rappresaglie* sono una galleria di ritratti leggermente satirici, sbozzati senza

fiele e senza acredine. Dell'antologia poetica inglese e della *Storia di Roma e della Grecia*, opere di pura compilazione, non mette conto discorrere.

Il Viaggiatore, il *Villaggio abbandonato* e il *Vicario di Wakefield* sono i capo lavori di Oliviero Goldsmith. Sia nei due poemi che nel romanzo, non troviamo traccia del « bohémien ». L'autore celebra le dolcezze del matrimonio, le gioie della vita rusticana, la santità del prete, l'attività del coltivatore, la pace del focolare domestico. Nel *Viaggiatore* egli si rivolge al fratello, Henry Goldsmith, umile vicario di una parrocchia irlandese, e benedice la sua famiglia e il tetto modesto che l'ospita. Il quadro è semplice. Un inglese seduto sopra una roccia, in mezzo alle Alpi, vede stendersi a' suoi piedi tre grandi paesi e, ricordando le varie impressioni de' suoi viaggi, si convince che la felicità dipende unicamente dalla condizione dell'anima. Nel *Villaggio abbandonato* Goldsmith fa opera di poeta e di filantropo. Sembra che egli presagisca la questione sociale e i conflitti tra l'Inghilterra e l'Irlanda. Egli illustra il « latifundia perdidere Italiam » di Plinio, e si duole che i parchi britanni prendano il posto della cultura. Egli suppone un villaggio: *sweet Auburn*, la cui popolazione sia forzata ad emigrare in massa, descrive il vecchio ed il nuovo ordine di cose; l'agiatezza passata e la ruina presente. Il ministro, il maestro di scuola, l'albergatore, sfilano dinanzi a noi. Tutti abbandonano il paese natale: scene di lagrime e di disperazione. L'autore finisce con una magnifica apostrofe all'umanità e all'intelletto degli uomini di Stato. « A voi, o signori, misurare l'abisso che separa un paese splendido da un paese felice! ». Il *Villaggio abbandonato* è divenuto classico. Tre quarti di secolo dopo la morte di Goldsmith non era più un solo villaggio, era la metà dell'Irlanda che la fame e la miseria strappavano dai suoi focolari e gettavano al di là dell'Oceano.

Goldsmith trasse l'ispirazione del *Vicario di Wakefield* (1772) da alcuni frammenti intitolati *Giornale del povero Vicario di Wiltshire* (Journal of the poor Vicair of Wiltshire) di Enrico Zschokke, che il *British Magazine* pubblicò nel 1766 e che destarono l'attenzione di tutta l'Europa. Il povero prete protestante che dettò quel *Giornale* non deve essere defraudato della sua parte di gloria. Senza le sue pagine semplici e commoventi, Goldsmith non avrebbe forse scritto il romanzo che da più di un secolo è nelle mani di tutti e che costituisce il maggior titolo della sua celebrità.

Le vicende del vicario di Wiltshire hanno molti punti di rassomiglianza e di contatto con quelle del vicario di Wakefield e mostrano ne' due eroi la medesima serenità tranquilla di carattere anche in mezzo ai rovesci di fortuna e alle sventure.

Il *Vicario di Wakefield* sembra un quadro di autore fiammingo. C'è in esso tutta la dolce quiete della esistenza casalinga: tutto il gusto bonario dell'Olanda massaia e pasciuta. La pentola che bolle, la padella che frigge, la legna che brucia, crepitando: l'insalata raccolta nel brolo, le frutta serbate in conserva, il berretto del padron di casa, la cuffia della signora, il pollo di India e le galline, la stanza da letto coniugale tramutata in gabinetto di ricevimento, la cucina elevata all'onore di sala da pranzo. Orgie in famiglia, civetterie borghesi, ubbriacature prese col vino d'uvaspina; digestioni rumorose compiute tra una canzone e un racconto di fate. «—Un' altra bottiglia, Deborah mia cara, e tu, Moise, canta! ». Entra l'ospite abituale: l'amico del dopo pranzo: «—Benvenuto! benvenuto! ». Tutta la famiglia gli corre incontro e lo prende affettuosamente per mano. Il piccolo Dick gli prepara una sedia. Egli è famoso per narrare storielle: quella del « Daino di Beverland », quella

della « Paziente Griselda », le « Avventure di Caschino », il « Boschetto della bella Rosamonda » (cap. VI, *The happiness of a country fire-side*). Passa qualche settimana e la mite orgia campestre si cangia in tripudio. Lo *squire* Thornhill viene, con una allegra comitiva, a salutare i Primrose; e lì per lì si improvvisa una festa, nel cortile, a cielo aperto. Si balla, si canta di nuovo, si fanno inchini, baciamani, riverenze.

Il romanzo prosegue su questo tòno cadenzato e monocorde fino a che la collera del cielo si riversa sulla famiglia del dottore. E che collera, Dio degli dei! Le figlie Primrose rapite, il figlio assassino, la moglie moribonda, il vicario in prigione, la casa incendiata, il danaro perduto. È troppo. A queste inverosimiglianze di fatti dovete aggiungere le impossibilità morali: un figlio amorosissimo che da tre anni non scrive a suo padre: lo *squire* Thornhill che si comporta come un filibustiere: un milionario che per anni e anni si finge accattone e parassita. La stessa orditura del romanzo è difettosa. L'intreccio ora langue, ora precipita. Certe situazioni dicono l'ultima parola dell'assurdo, certi caratteri superano il limite del possibile. Ebbene, malgrado questi errori e queste manchevolezze il *Vicario di Wakefield* è posto, per comune consenso, tra i capo lavori della letteratura inglese. La ragione dell'unanime plauso non può essere dubbia: il ministro Primrose è una creazione maestra, un tipo immortale di semplicità rusticana, di carità evangelica e di rassegnazione filosofica.

« Ci sono cento errori in questo libro, dice Goldsmith nell' *Avvertimento al lettore* (Advertisement to Reader), e cento cose possono esser dette per provare che ognuno di quegli errori è una bellezza. Ma non ce n' è bisogno. Un libro può essere divertente con numerosi errori, e debolissimo senza una sola assurdità. L' eroe di questo romanzo unisce in sè i

tre grandi caratteri dell'uomo: è un sacerdote, un agricoltore e un padre di famiglia (he is a priest, a husbandman and the father of a family). Egli è ora vòlto ad insegnare, ora ad obbedire; tanto semplice nell'abbondanza, quanto maestoso nell'avversità (as simple in affluence, as majestic in adversity) (1) ».

Queste poche linee riassumono perfettamente il carattere di Primrose. Perciò le abbiamo tradotte, a preferenza di altri luoghi del romanzo nei quali il ministro parla e agisce in conformità agli avvenimenti poco verosimili da cui è circuito e stretto.

Johnstone, Mackenzie, Orazio Walpole e Bage chiudono degnamente la lista gloriosa dei novellieri inglesi del secolo XVIII e aprono qua e là la via al nuovo genere di finzione letteraria che ebbe, ai nostri giorni, la sua più alta manifestazione nelle opere di Miss Burney, di Walter Scott, di Bulwer di Dickens, di Thackeray, di Disraeli, di Giorgio Eliot, di Wilkie Collins e, in generale, di molti tra gli scrittori di romanzi che fiorirono dal 1830 al 1900.

Carlo Johnstone (1740? 1800) nato in Irlanda, ma di origine scozzese, ricevette una educazione classica e si recò giovanissimo in Inghilterra per esercitarvi la professione di avvocato. Divenuto sordo come Lesage, dovette abbandonare il foro e, verso il 1760, compose, nel Devonshire, presso lord Mount Edgecombe, il romanzo *Chrysal.* Questo celebre lavoro, che offriva ai lettori la doppia attrattiva della cronaca segreta di tutti i principali personaggi viventi e di uno stile nervoso, ricco

---

(1) « There are a hundred faults in this thing and a hundred things might be said to prove them beauties. But it is needless. A book may be amusing with numerous errors, or it may be very dull without a single absurdity... » ecc.
(Goldsmith's *Vicair of Wakefield*, adv.)

di colorito e d'imagini, risvegliò subito la curiosità pubblica, ma i volumi che gli tennero dietro (*A visit to the paradise of foolish—The History of Arbares—The Pilgrim — The History of John Juniper*) rimasero nell'oscurità e nell'oblio. Nel 1782, vent'anni dopo la pubblicazione di *Chrysal*, Johnstone partì per le Indie col proposito di cercarvi fortuna, naufragò sul *Brillant*, agli ordini del capitano Mears, e riuscì a stento a salvarsi. Giunto al Bengala scrisse nei giornali, sotto il nome di Oneiropolos, divenne proprietario di una rivista politico-letteraria e morì ricchissimo.

Il *Chrysal* di Johnstone ha molti punti di rassomiglianza col *Diavolo Zoppo* (Le Diable boiteux) di Lesage, ma differisce da esso nella satira. Lesage fu paragonato spesso ad Orazio e Johnstone a Giovenale, perchè mentre l'uno descrive pazzie che fan ridere, l'altro denunzia vizî e delitti che destano orrore. Nella sua opera Johnstone non risparmia alcuno: nè i principi, nè i ministri, nè i sacerdoti, nè i poeti. Le sue descrizioni delle orgie di Mendenham, delle bassezze di Churchill, delle ipocrisie di Whitefield, il fondatore dei metodisti, e delle infamie di lord Holland e degli ebrei superano quanto di più turpe e di più velenoso fu scritto intorno ad uomini e cose dai libellisti di tutti i tempi e di tutti i paesi.

Enrico Mackenzie (1745-1831) nacque ad Edimburgo il giorno stesso in cui il principe Carlo Stuart sbarcò nella Scozia. Era figlio del dottore Joshua Mackenzie e di Margherita Rose. Incominciò gli studî all'«High School» di Edimburgo, li terminò all'Università e, nel 1765, si recò a Londra per acquistare alcune cognizioni intorno agli affari della corte dello Scacchiere e darsi all'avvocatura. Ma l'amore delle lettere lo distolse per qualche tempo dalla giurisprudenza. Nel 1771 egli pubblicò la

prima parte del suo grande romanzo l' *Uomo sensibile* (The Man of feeling) che comparve senza nome d'autore, e fu seguito dall'*Uomo di mondo* (The Man of the world) e da *Giulia di Roubigné* (Julia of Roubigné). Nel 1776 Mackenzie sposò miss Penuel Grant, figlia di un baronetto. Stabilitosi in Edimburgo, divenne, tra il 1777 e il 1778, membro di una società di *gentlemen* che, rinnovando i fasti artistici di Steele, di Addison, del *Tatler* e dello *Spectator*, mandò fuori, una dopo l'altra, le due riviste periodiche lo *Specchio* (The Glass), il cui primo numero è del 27 maggio 1780 e l'*Infingardo* (The Lounger), che uscì dal 6 febbraio 1785 al 6 gennaio 1787. Come membro della *Società Reale* (Royal Society) di Edimburgo e della *Società delle Montagne* (Highland Society), Mackenzie scrisse parecchie *Memorie* (Transactions) tra le quali ricordiamo quelle sulla *Tragedia tedesca* (The German tragedy) e sulla *Poesia gaelica* (Essay on the Gaelic poetry). Nel 1793 egli dettò la *Vita del dottor Blaklock* (The Life of Doctor Blaklock), nel 1812 lesse alla *Società Reale* la *Vita di John Home* (The Life of John Home) e nel 1808 pubblicò una edizione completa delle sue opere in otto volumi in-8. Si trovano fra esse le tragedie il *Principe di Tunisi* (The prince of Tunis) e il *Padre spagnuolo* (The Spanish father) e la commedia l' *Ipocrita bianco* (The white Hypocrite), rappresentata con poco successo a Covent-Garden. Un notevole saggio politico: il *Resoconto della sessione del Parlamento del 1784* (An Account of the proceedings of the Parliament of 1784) fruttò a Mackenzie l'amicizia e il favore di Pitt che lo nominò all'ufficio delicato e lucroso di Controllore delle tasse per la Scozia (Comptroller of Taxes for Scotland).

L'*Uomo sensibile*, l'*Uomo di mondo* e *Giulia di Roubigné* sono considerate anche oggi tra le opere migliori

del Mackenzie e tra i romanzi inglesi più geniali della seconda metà del diciottesimo secolo. Essi hanno, oltre al merito dello stile e della condotta, due caratteristiche che li distingue dai lavori di Richardson e di Fielding: l'originalità e la semplicità. Con queste due doti insigni Mackenzie si è procacciata una gloria che gli appartiene di diritto e quasi esclusivamente. Per ottenere gli effetti drammatici che Richardson dilava spesso in due o tre volumi, bastano al Mackenzie poche pagine e, qualche volta, anche poche frasi. Bisogna leggere, nel-l'*Uomo sensibile*, lo splendido episodio di « La Roche » nel quale si assiste al doloroso spettacolo dei dolori e della rassegnazione di un padre privato de' suoi figli, e il capitolo della « Visita a Bedlam » (l' ospedale dei pazzi di Londra), « ove lo strepito delle catene (the clanking of chains), le grida feroci (the wildness of their cries) e le imprecazioni dei reclusi formano una scena di raccapriccio inesprimibile (a scene inexpressibly shocking) (1) ».

Il *Man of feeling* ha qualche tratto di rassomiglianza, specialmente nella parte patetica, col *Sentimental Journey* di Sterne, ma lo supera in varietà narrativa e in efficacia di pitture. Il carattere di Harley, l'uomo sensibile, e quelli di Sindal, l'uomo di mondo, di miss Walton e di Giulia di Roubigné, concepiti con vigoria e rappresentati con arte, sono tra i più notevoli della ricca galleria mackenziana.

Roberto Bage (1728 - 1801), figlio di un cartolaio di Darley, percorse gli studî in una scuola ordinaria e imparò, insieme, il latino e la fabbricazione della carta. Mentre la sua manifattura procedeva con la regolarità

---

(1) « Of these things called sights in London, which every stranger is supposed desirous to see, Bedlam is one. To that place, therefore, an acquaintance of Harley's after having accompained him to several other shows proposed a visit... » ecc.
(Mackenzie's *Man of feeling* « A visit to Bedlam »).

di una macchina, Bage si diede alle lettere, per le quali sentiva una vera inclinazione, studiò il francese senza maestri e ne abusò un poco nel suo romanzo la *Bella Siriana* (The fair Syrian). Nel 1765 Bage formò col celebre dottor Darwin e altri due amici, una società di commercio per una fonderia di ferro, ma, in capo a quattordici anni, si trovò in perdita di circa 1500 sterline. La ragione e la filosofia del fabbricante di carta avrebbero dovuto lottare lungamente contro una catastrofe sì considerevole, ma l'uomo di lettere cercò una consolazione e un riparo alla sventura componendo, e vendendo al libraio Lowndes, nel 1781, il romanzo il *Monte Hennet* (Mount Hennet) che rivelò al pubblico inglese un nuovo emulo di Richardson e Fielding, pieno di spirito, di imaginazione, di festività e di amore per le classi inferiori. Al *Mount Hennet* tennero dietro le *Dune di Barham* (Barham Downs, 1784), la *Bella Siriana* (1787), *Giacomo Wallace* (James Wallace, 1788), l'*Uomo qual'è* (Man as he is, 1792) e *Hermsprong* (1796).

Come industriale Bage ebbe a soffrire molto dal fisco a cagione dell'imposta diretta sulla carta, che non gli consentì mai di veder prosperare i suoi affari. Al suo amico Hutton di Birmingham egli scriveva a tal proposito (30 giugno 1795): « Tutto è contro di me. Gli operai mi domandano un salario che non posso dare; le donne minacciano di demolire la mia fabbrica; i cenci crescono di prezzo e gli ufficiali dell'accise s'impadroniscono della mia carta. Puoi tu dirmi se i signori del fisco hanno il diritto di sequestrare la carta che fu lasciata a disposizione del fabbricante? la carta che fu marcata, timbrata, segnata dall'ufficiale dell'accise? la carta che ha già pagato l'imposta? Si possono fare cose simili? Devo forse impiccarmi? (1) ».

---

(1) Cfr. *Correspondence*. Vedi anche, sullo stesso soggetto, le lettere del 28 marzo 1785, 15 agosto 1787, 1° marzo 1793, 6 giugno 1799 e altre.

È lecito credere che il risentimento e gli sfoghi amari e acri del commerciante vessato dalla politica finanziaria del governo e dal sistema tributario inaugurato in Inghilterra con la dittatura di William Pitt, abbiano influito potentemente sulle opinioni espresse dal letterato ne' suoi libri, i quali, su per giù, si propongono di divulgare un credo politico e sociale, e non son fatti, come quelli degli altri romanzieri contemporanei, solo per divertire il lettore mediante il racconto di avvenimenti imaginarî e complicati. Per rendere più formidabili i suoi attacchi contro il sistema politico e religioso che voleva veder cangiato, Roberto Bage, come Voltaire e Diderot, raccolse tutto il suo spirito bellico nel cerchio platonico, ma non inoffensivo, della finzione letteraria, di cui si giovò come d'arme di combattimento.

Orazio Walpole (1717-1797) era figlio di sir Roberto Walpole, il famoso ministro che fu alla testa degli affari sotto due regni successivi e che tenne le redini del governo con una mano sì ferma, che la sua autorità assoluta sembrava quasi far parte dei diritti regali della famiglia di Brunswick. Orazio studiò ad Eton, viaggiò, col Gray, nel continente e, reduce in Inghilterra, fu nominato membro dei Comuni ed esordì nella carriera politica non per vocazione, ma per la sua qualità di figlio del grande ministro. « Egli si chiamava whig, dice Macaulay, perchè il figlio di suo padre non avrebbe potuto assumere un nome diverso (he called himself a whig, for his father's son could scarcely assume any other name) ». Sino al 1758 Orazio Walpole si occupò moderatamente della cosa pubblica, conservò il suo seggio alla Camera, discusse molto nei corridoi del Parlamento, pochissimo nell'aula delle adunanze, e difese, senza troppo calore, il gabinetto whig e l'opera di suo padre che venne

spesso assalita. Nel 1759 rinunciò interamente alla politica e si diede a' suoi studî letterarî, artistici e archeologici, l'oggetto dei quali fu, in gran parte, il risultato del suo modo di pensare e di sentire. Quale fosse questo modo di pensare e di sentire lo dice il Macaulay. E il giudizio dell' insigne critico è severo e aspro, ma non ingiusto (1). La predilezione che Walpole ebbe sempre per la nascita e il grado lo indusse a convergere tutti i suoi studî di letteratura e di arti belle alla glorificazione dei tempi gotici e delle antichità. I suoi *Aneddoti sulla pittura e l'incisione* (Anecdotes of Painting and Engraving) lasciano trapelare qua e là il suo gusto favorito, ma il suo *Catalogo degli autori Reali e nobili* (Catalogue of the Royal and Noble Authors) e i suoi *Dubbî storici* (Historical Doubts) dànno alle sue tendenze aristocratiche di antiquario e di genealogista una impronta singolare e spiccatissima. Il debole di Walpole era di sfuggire il favore del pubblico, del quale nondimeno era amantissimo, e di crearsi la fama di autore privilegiato, di membro del piccolo numero degli eletti (one of the right hand file) che non vogliono discendere nel campo ove combattono gli scrittori di professione. Perciò, nella massima parte delle sue opere estetiche e critiche, riuscì paradossale e assurdo: negli *Aneddoti sulla*

(1) « He was the most eccentric, the most artificial, the most fastidious, the most capricious of men... He played innumerable parts, and over-acted them all... The conformation of his mind was such that whatever was little seemed to him great, and whatever was great seemed to him little... About politics, in the high sense of the word, he knew nothing, and cared nothing... He wished to be a celebrated author, and yet to be a mere idle gentleman, one of those Epicurean gods of the earth who do nothing at all, and who pass their existence in the contemplation of their own perfections... His judgment of literature, of contemporary literature especially, was altogether perverted by his aristocratical feelings... The motto which he prefixed to his « Catalogue of Royal and Noble Authors » might have been inscribed with perfect propriety over the door of every room in his house, and on the title page of every one of his books: Dove diavolo, messer Lodovico, avete pigliate tante coglionerie ? » (*Essay on Horace Walpole; Horace Walpole's writings*).

pittura e l'incisione diede importanza a fatti insignificanti e non autentici; nel *Catalogo degli autori Reali e nobili* magnificò, a spese degli « scrittori plebei » vuote nullità coronate e blasonate, nei *Dubbî storici* si affaticò a rendere incerti e oscuri i fatti più accertati e più luminosi della storia generale e nelle sue *Lettere* (Letters), nelle *Memorie* (Memoirs) e nella *Storia degli ultimi dieci anni del regno di Giorgio II* (History of the last ten years of the reign of George II) chiamò primissimi scrittori (our first writers), non il Hume, il Fielding, lo Smollet, il Richardson, il Johnson, il Warburton, il Collins, l'Akenside, il Gray, il Dyer, l'Young, il Warton e il Mason, ma lord Chesterfield, lord Bath, il Whithed, il Williams, il Jenys, il Cambridge, e il Coventry. Ora, nota il Macaulay, « di questi sette personaggi, Whithed era un famoso cacciatore e Coventry un nobile. Gli altri cinque potevano disporre di due seggi alla Camera dei Lordi, di due seggi ai Comuni, di tre seggi nel Consiglio privato, di una baronìa, di un nastro azzurro, di un nastro rosso e di circa cento mila sterline l'anno, ma nessuno di essi aveva mai scritto solo dieci pagine che fossero degne di venir lette (not ten pages that are worth reading) ».

Un satirico inglese dice che Walpole amò sempre contemplare « i giocattoli gotici, a traverso un vetro gotico (to gaze on gothic toys through gothic glass) », e i suoi biografi ci raccontano che la casa di Strawberry-Hill, sua residenza abituale, divenne man mano un vero castello pieno di torri, di torricelle, di ponti, di gallerie, di corridoi, di sculture, di vetri dipinti, di scudi, di trofèi, di elmi, di lancie e di tutta la suppellettile mobile e immobile della cavalleria. Lo stesso culto esagerato ed eccentrico della letteratura feudale e dell'arte gotica ispirò a Walpole il celebre *Castello d'Otranto* (Castle of

Otranto), che comparve nel 1764 come una traduzione, fatta da William Marshall, di un romanzo italiano di Onufrio Muralto, specie di anagramma o, meglio, di versione del nome dell'autore inglese (*Wall*, muro, *pole*, alto). Si sospettò subito che l'opera uscisse dalla penna di uno scrittore più noto del presunto William Marshall e nella ristampa, che non si fece molto attendere, Orazio Walpole svelò il segreto. Alla signora du Deffand, sua amica e corrispondente, egli scrisse: « Si è tradotto il mio *Castello d'Otranto*, probabilmente per metterne l'autore in ridicolo. Benone; vi prego tuttavia di non rilevare gli scherzi. Lasciate che i critici dicano quel che vogliono; essi non mi toccano. Non ho scritto per il nostro secolo, che non ama che la fredda ragione. Vi confesso, amica mia, che è questa la sola delle mie opere di cui io sia contento. Ho dato libero slancio alla mia imaginazione.., ho scritto a dispetto delle regole, dei critici e dei filosofi, e son sicuro che quando il gusto avrà ripreso il posto che occupa in questo momento la filosofia, il mio povero *Castello* troverà degli ammiratori: ne abbiamo già qualcuno qui, poichè sto per pubblicare la terza edizione (1) ».

Il gusto ha ripreso parecchie volte, dopo il tempo in cui fu scritta questa lettera, il posto della filosofia, ma il *Castello d'Otranto* non ha ancora trovato gli ammiratori vagheggiati da Walpole che fra coloro i quali dalla lettura di un romanzo non intendono trarre altra impressione che quella derivata dalla sorpresa e dall'orrore. Il *Castello d'Otranto*, col suo tiranno feudale, la sua damigella sventurata, il suo ecclesiastico ipocrita, il suo maniero silenzioso, il suo bosco vivente, le sue mura parlanti, le sue processioni di spettri e di ombre, i suoi

(1) Cfr. Walpole's *Letters*.

prodigi, i suoi incantesimi e le sue stupefacenti illusioni ottiche e acustiche, forma una serie disordinata, disorganizzata e complicata di quadri supernaturali, di concezioni superumane, di *speciosa miracula* che nulla hanno di terreno, di vero o, semplicemente, di verosimile; e che non possono quindi produrre alcuna emozione schietta e durevole. Come nel racconto, anche nel dramma Walpole si è studiato di eccitare la meraviglia e il terrore nell'animo del pubblico. La sua *Madre misteriosa* (The mysterious Mother) può fare il paio col *Castello d'Otranto*, ma non rivela nell'autore nemmeno quelle poche doti notevoli che egli mostra qua e là come romanziere cavalleresco.

Ci sono due specie di finzioni romantiche: quella che, raccontando cose possibili, è credibile in tutti i tempi; e quella che, narrando cose alle quali non si presta più fede nei secoli inciviliti, è conforme alla credenza dei tempi anteriori. Il soggetto del *Castello d'Otranto* appartiene a quest'ultima classe. Mistress Anna Radcliffe (1764-1823) il cui nome, dice Walter Scott, deve essere pronunciato col rispetto dovuto al genio, si è adoperata a stabilire un compromesso tra i due generi, riserbandosi di spiegare negli ultimi capitoli dei suoi romanzi le cause naturali dei prodigi che ella racconta. Anna Ward, mistress Radcliffe, sposò a ventitre anni Guglielmo Radcliffe, graduato all'Università di Oxford e proprietario dell'*English Chronicle.* A venticinque anni pubblicò il suo primo romanzo, i *Castelli di Athlin e di Dunbayne* (The Castles of Athlin and Dunbayne) che passò quasi inosservato e che, in verità, non merita alcuna attenzione da parte del critico. L'anno appresso scrisse il *Romanzo siciliano* (The Sicilian Romance) che piacque di più e a cui fece seguire, ad in-

tervalli più o meno lunghi, il *Romanzo della Foresta* (The Romance of the Forest, 1791), i *Misteri di Udolfo* (The Mysteries of Udolpho, 1794), il *Viaggio in Svizzera e in Olanda* (A journey through Switzerland and Holland) e l'*Italiano* (The Italian, 1797). Tradotti in tutte le lingue, questi lavori, che oggi non si leggono quasi più, erano valutati ovunque, alla fine del secolo XVIII, come produzioni capitali della letteratura moderna.

La vita artistica di Anna Radcliffe si può considerare quasi un fenomeno. A trent'anni, nel fiore della bellezza e nella piena forza dell'intelletto, in mezzo a trionfi clamorosi, l'illustre autrice ebbe il coraggio di ritirarsi dal mondo e la costanza di non più ricomparirvi. Si fecero circolare sul suo conto voci assurde; ed ella non si occupò di contradirle. Si pretese che fosse morta; ed ella non si degnò mai mostrarsi per disingannare e confondere i suoi nemici. Si assicurò che era divenuta pazza; ed ella tacque ancora e tacque sempre. E così visse per ventisei anni, dimenticata da tutti; e quando morì, giovane, al principio del 1823, il ricordo di quei suoi libri che avevano meritata l'attenzione di tutta l'Europa, era già spento persino in Inghilterra. Mistress Radcliffe è essenzialmente pittrice. I suoi monumenti e i suoi personaggi hanno un carattere tipico. Come tutti i coloristi ella non si occupa quasi mai del disegno. I luoghi che descrive non si riconoscono, perchè sono alterati dalla sua calda tavolozza: l'Italia che ella ci mostra non è l'Italia che noi abitiamo e nemmeno quella che hanno abitato i nostri padri: il castello siciliano di Mazzini, la baia di Napoli e la costa di Posillipo *(The Italian)* sono pieni di fascino e di luce e hanno tutto il profumo solleticante e voluttuoso del mezzodì, ma non si trovano nè in Sicilia, nè a Napoli, nè a Posillipo. Anna Radcliffe, più che agli occhi del corpo,

si rivolge agli occhi della imaginazione: i suoi quadri infedeli fanno pensare e, nella concezione di essi, la penna non si erige a rivale del pennello. I ritratti di mistress Radcliffe ricordano qua e là la maniera di Rembrandt. Ella rischiara misteriosamente i suoi personaggi e non li espone che ad una luce incerta, dubbia, la quale irrita la curiosità del lettore. Walter Scott che ha scritto su Anna Radcliffe un notevole saggio, ha citato parecchi esempî del maschio talento descrittivo della insigne donna e ha raccomandato, sopra tutto, all'ammirazione del critico la superba figura del monaco Schedoni (*The Italian*) e le magnifiche descrizioni del castello di Udolfo (*The Mysteries of Udolpho*) e del palazzo del duca di Devonshire (*Hardewick*). E Walter Scott se ne intendeva.

La ricchezza d'imaginazione spiegata da Anna Radcliffe nel romanzo lascia supporre in lei un gusto naturale e intenso per la poesia. Infatti quasi tutte le sue opere sono infiorate di canzoni, di ballate, di sonetti e di odî. Ricordiamo tra le migliori sue composizioni in versi la *Serata di Decembre in casa* (December's eve at home), l'*Apostrofe ai venti* (An adress to the Winds), l'ode *Alla malinconia* (To Melancholy) e la canzone della *Lucciola* The Fire-fly).

Mackenzie, Walpole e Anna Radcliffe hanno avuto, ciascuno nel proprio genere, parecchi imitatori, tra cui Matteo Gregorio Lewis (1773-1818) autore del *Monaco* The Monk) e dei *Racconti terribili* (Terrible Tales), Carlotta Smith (1749-1806) che scrisse il *Desmond* e la *Vecchia Casa* (Old House), John Moore (1729-1802) autore del *Zeluco*, dell'*Edward*, del *Mordaunt*, Tommaso Day-(1748-1789), il Cristoforo Schmid dell'Inghilterra, autore del *Sandford e Merton* e, i due più insigni, Clara Reeve e Carlo Roberto Maturin.

Clara Reeve (1752-1803), l'illustre autrice dell'*Antico barone inglese* (The old English Baron), era figlia del reverendo Guglielmo Reeve, rettore di Frestn e Kerton nella contea di Suffolk e curato perpetuo di San Nicola. Nel 1772 Clara esordì nelle lettere con la traduzione dell'*Argenis*, romanzo latino di Barclay, e cinque anni dopo pubblicò la sua prima opera originale, che è rimasta anche il suo capo lavoro. Il libraio Dilly diede sei sterline del manoscritto e lo fece stampare col titolo: *Il Campione della Virtù*, *storia gotica* (The Champion of Virtue, a Gothic story). Nel 1778 il libro ebbe una seconda edizione e comparve per la prima volta sotto il titolo che conserva pur oggi: l'*Antico barone inglese*. Il successo clamoroso di questo romanzo, che è un figlio degenere del *Castello d'Otranto*, e che si distingue per il dialogo facile e disinvolto, le pitture sobrie e delicate, la morale pura e il sodo giudizio, indusse mistress Reeve a consacrare gran parte delle sue ore di ozio alla letteratura e a comporre, ad intervalli più o meno lunghi, i *Due Mentori*, *storia moderna* (The two Mentors, a modern story), i *Progressi del romanzo nei varî secoli e nei varî paesi* (The Progress of Romance, through times, countries and manners), l'*Esule, o Memorie del Conte di Cronstadt* (The Exile, or Memoirs of Count of Cronstadt), la *Scuola delle vedove* (The School of Widows, a novel), *Piani di educazione, con osservazioni sul sistema d'altri scrittori* (Plans of Education, with remarks on the system of other writers), le *Memorie di sir Roger Clarendon, figlio naturale d'Edoardo il principe Nero, con gli aneddoti di parecchi altri eminenti personaggi del XIV secolo* (The Memoirs of sir Roger Clarendon, a natural son of Edward the Black prince; with anecdotes of many other eminent persons of the fourteenth century) e il *Castello Connor, storia ir-*

GIUDIZI DELLA STAMPA ITALIANA E STRANIERA

SUL I. VOLUME

La *Nuova Antologia*, di Roma (fasc. 631, 16 maggio 1898). « Il prof. Levi ha dimostrato, oltre di conoscere pienamente la storia della nazione inglese, di aver letto e studiato con serietà di propositi una gran parte della critica letteraria pubblicata in questi ultimi tempi sugli argomenti da lui trattati. Lo studioso italiano potrà ormai sicuramente rivolgersi alla *Storia della Lett. inglese* del Levi, il quale, con sana critica e ricorrendo sempre alle fonti, ha saputo colmare una lacuna per lo studio di una letteratura straniera. Siamo grati al Levi che ha offerto agli italiani una storia letteraria degna di stare alla pari con quelle uscite in Francia e in Germania ».

La *Rivista d' Italia*, di Roma (fasc. 8, 15 agosto 1898). « Al Levi siam debitori di una storia della letteratura inglese che fin da questo 1° volume assume l' aspetto particolare di un lavoro robustamente pensato ed eccellentemente condotto. I capitoli, specialmente, che riguardano la storia del teatro inglese preshakspeariano e shakspeariano vennero stesi dal Levi con precisione di vedute e vastità di cognizioni ammirevoli. Se il secondo volume varrà il primo l'opera del Levi sarà perfetta ».

Il *Fanfulla della Domenica*, (N. 23, 5 giugno 1898). « Diamo cordialmente il benvenuto a questo libro perchè esso colma un vuoto generalmente lamentato dagli studiosi italiani della letteratura inglese e perchè è un' opera eminentemente erudita e vantaggiosa, condotta con criteri nuovi di esposizione storica e di critica e scritta in forma colorita, svelta, facile, geniale — talchè si può leggerla tutta d'un fiato senza provarne alcuna stanchezza. La materia del volume, che va dalle origini della lingua ai capolavori dello Shakspeare (55 av. C. a 1603), è sapientemente ordinata e coordinata; il racconto e l' esame critico sono fusi insieme con molta arte e molta efficacia; di ogni periodo letterario e di ogni scrittore

sono colte le caratteristiche più spiccate e sintomatiche. Nella storia del Levi abbondano i ritratti fisio-psichici, i quadri sintetici dei più importanti periodi di vita letteraria e civile sino all'avvenimento di Giacomo Stuart, i luoghi fedelmente e artisticamente tradotti dei più notevoli poeti e prosatori inglesi, gli studî di critica comparata e i riferimenti a questa e quella letteratura, specie all'italiana, le note biografiche e bibliografiche, gli aneddoti illustrativi del tempo e dell'uomo, le discussioni serrate e, quasi sempre, esaurienti, delle materie più controverse che riguardano la letteratura della Gran Bretagna sino alla morte di Elisabetta, gli acuti e sereni giudizi, portati non solo sopra gli scrittori inglesi, ma anche sui lavori pubblicati intorno ad essi in Italia e altrove (*Prof. Dott. G. Z.*) ».

L' **Opinione**, di Roma (N. 276, 10 ottobre 1898). « Ecco un libro che non si potrà certo dire inutile. Sia per gli argomenti che tratta, sia per il modo come l'autore lo dettò, esso merita la più grande considerazione. Monografie di scrittori e traduzioni di poeti e prosatori inglesi ne avevamo già, alcune buone, altre mediocri, altre ancora pessime. Ma un lavoro nel quale, come in questo del Levi, si concentrasse con acuta sintesi e si discutesse con larghezza di vedute, con erudizione, con incontrastabile competenza e con fine critica tutto il movimento intellettuale e sociale della nazione inglese, dalle oscure tradizioni celtiche ai nostri giorni, mancava assolutamente alle lettere italiane. Nulla è tralasciato in questo volume di ciò che può riuscire utile a sapersi dal lettore italiano il quale voglia conoscere completamente il carattere, la mente e l'animo di quei prosatori e poeti britannici che crearono una delle più ricche e varie letterature del mondo. Sul periodo celtico, sul sassone, sul normanno, sulla letteratura dei bardi, sui primi scrittori inglesi, sul Chaucer, sulla decadenza letteraria, sul rinnovamento sociale e politico, sulla riforma religiosa, sui tempi di Enrico VIII e di Elisabetta, sul Surrey, sul Wyatt, sullo Spenser, sul Sidney, sulla poesia, sulla prosa, su lord Bacon, sulla drammatica inglese, su William Shakspeare, il Levi si diffonde con una lucidezza, una chiarezza, una profondità e una forma robusta e simpatica che rivelano in lui doti eminenti di storico, di critico e di artista. Attendiamo con viva impazienza il secondo volume di quest'opera, che è tra le più notevoli uscite in Italia in questi ultimi anni (*Prof. Giorgio Vitali*) ».

La **Cultura di Ruggero Bonghi**, di Roma (fasc. 16, 15 agosto 1898). « Questo del Levi è un volume ponderoso e nuovo

nella nostra letteratura. Nuovo non solo, ma più metodico, più ricco, più compiuto di molti altri libri simili pubblicati in Francia, in Germania ed anche nella stessa Inghilterra. La lettura del volume riesce facile e gradita: la narrazione è spigliata, scorrevole, agevole; gli esempi son molti ma non soverchi: la critica quasi sempre chiara, serena ed a proposito (*Prof. L. Gamberale, del Consiglio Superiore della Pubblica Istruzione* ».

La ***Rassegna Bibliografica della Letteratura italiana***, di Pisa (VI, agosto 1898) pubblica un articolo molto acre sul libro, ma, in complesso, si limita a censurare il capitolo riguardante Chaucer. Per tutto elogio dell' opera la *Rassegna* dice: « Non sappiamo che altri, prima del Levi, abbia pensato e tentato di darci una storia completa della ricca e fiorente letteratura d' Inghilterra. Merita quindi lode l' autore, già noto per altre pubblicazioni, per la felice idea che ha avuto di dedicarsi ad un'opera molto utile, che sarà accolta con interesse da quanti si occupano di letterature moderne. Questo primo volume va dal periodo celtico alla morte di Elisabetta (55 av. C. - 1603), ed è diviso in quattro parti. Il disegno generale è buono e, con poche aggiunte e modificazioni, alcune delle quali non ci sembrano inopportune, segue nelle sue linee generali quello del Taine. Delle quattro parti, diciamolo subito, la migliore è l' ultima Notevoli, in generale, per copia di notizie e di raffronti sono tutti i lunghi capitoli destinati allo Shakspeare, i quali dimostrano che il Levi ha letto molto e sa molte cose (*Cino Chiarini*) ».

Il ***Pensiero Italiano,*** di Milano (fasc. 93, settembre 1898). « Di quest'opera dotta e accurata per la sostanza e oltre modo piacevole per la forma, si è pubblicato il 1° volume. Sono quasi diciasette secoli di storia divisi in tre grandi parti. Si comprende facilmente che un lavoro di tale importanza e di tal mole non può essere che il risultato di un lungo, assiduo, profondo studio, fatto attingendo direttamente alle fonti. Ed è ciò appunto che dà all'opera del Levi quel sapore gradito di originalità e di freschezza che pur troppo non hanno molte opere congeneri fatte in furia e ad orecchio. Pregio eminente di questo lavoro del Levi è la fusione perfetta delle molteplici manifestazioni letterarie nelle Isole Britanniche coi loro rispettivi ambienti, sicchè, in uno alla storia della letteratura inglese, l'autore va ritessendo la storia civile, religiosa e politica della Scozia, dell' Inghilterra e dell' Irlanda. Se tutta l' opera è bella, taluni suoi capitoli sono addirittura magistrali, quelli per esempio che il Levi dedica a Chaucer ed a Shakspeare (*Andrea Lo Forte Randi*) ».

I

La Rivista di Storia antica e Scienze affini, diretta da E. Pais e G. Tropea (anno IV, nn. 1-2, dicembre 1898). « Sono interessanti, per i nostri studii il cap. 1º della parte I, periodo celtico, il cap. 3 della stessa parte (la Bretagna cristiana), il cap. 5 della parte IV (Shakspeare poeta lirico: influenza dell' antichità pagana) ed il cap. 8º della stessa parte IV (Shakspeare e l'antichità classica). La restante materia di questo libro esce dai nostri confini. L'autore crede che Fel-ynys, tradotto, si cangiasse in Albione e che Prydain, latinizzato, formasse la parola Bretagna. Le notizie di questo periodo antichissimo sono esatte, benchè date con eccessiva parsimonia. La Bretagna cristiana costituisce un bel capitolo poggiato sulla storia ecclesiastica e nel quale sono trattate con competenza le figure di Beda, Alcuino e Aldhem. L'autore che mostra di conoscere l'opera del Werner (*Beda der Ehrwürdige und seine Zeit*, Wien 1875), sa innestare luoghi acconci degli autori al tessuto storico degli avvenimenti. Il Levi è perfettamente nel suo campo e si rivela eccellente conoscitore del fatto suo nella parte IV del lavoro: e propriamente in quella dedicata allo Shakspeare. Del grande scrittore egli ammira la vasta coltura classica, e studia i tipi che il grande scrittore ha posti sulla scena con tanta verità di intreccio e di vita e con altrettanto fine senso critico della storia. Intendiamoci, il Levi non cercherà, nè cerca di fatto nel suo libro, uno Shakspeare che conosca la critica delle leggende e si dia ragione di tanti perchè indagati oggi dalla scienza: Levi studia, notomizzandolo, il suo autore con le credenze e con la coltura del tempo di lui: e non poteva fare altrimenti. Onde si potrà dire allo Shakspeare che non sa la leggenda di Cedmone, non al Levi che fa scaturire i suoi soggetti dalla loro opera storica e li accoglie e giudica nel loro tempo. Tuttavia benchè egli si sia prefisso questo metodo, lascia conoscere qua e là come si senta a giorno anche di tutto quel lavorio di analisi minuta e di pazienti ricerche, le quali furono e sono oggetto di studi diligenti e sommamente utili. Qualche citazione il Levi avrebbe potuto farla con più ordine, ma è già molto se in un cultore di storia della letteratura inglese, dedito principalmente allo studio geniale della produzione letteraria e che scorre signorilmente tutto il vasto campo della letteratura, si trovano conoscenze sufficienti e sode dei periodi e degli autori in cui si osservano i rapporti fra la coltura inglese e quella greco-romana. (*G. Tropea, professore di Storia antica nella R. Università di Messina*) ».

L' *Illustrazione Popolare*, di Milano (N. 45, 6 novembre

1898). « Nel nostro paese mancava una storia della letteratura inglese, e quando il prof. Levi l'avrà compiuta potrà dire di aver fatta opera poderosa e utile. Egli è ordinato nel metodo, chiaro e animato nell'esposizione. Stiamo leggendo questo libro con vivo diletto. A Shakspeare « il poeta delle mille anime » è consacrata quasi metà del volume. Sono assai ingegnosi i raffronti che il Levi stabilisce fra i varii poeti. Dal primo studio su Shakspeare che il Levi compose nei primi suoi anni giovanili a questo, il passo è gigantesco. Ce ne rallegriamo con l'egregio autore. Lo attendiamo nel secondo volume, dove certamente parlerà dei non pochi italiani che scrissero in inglese, meritando alcuni persino posto d'onore fra i classici inglesi: Baretti, Mazzini, Ruffini (*Raffaello Barbiera*) ».

L'***Illustrazione Italiana***, di Milano (n. 52, 25 decembre 1898) « In questo primo volume si prendono le mosse dal periodo celtico e si arriva alla morte di Elisabetta, cioè dal 55 av. Cristo all'anno 1603. Il Levi ha studiato con passione l'argomento: il suo metodo è chiaro, ordinato. I cenni biografici degli autori sono accompagnati da una critica buona e dallo studio dei tempi ».

La ***Gazzetta di Venezia***, N. 205, 27 luglio 1898) « Carattere distintivo di quest'opera, veramente importante, è l'equilibrio fra l'analisi e la sintesi, la minuziosità e la veduta complessiva. Epperò il libro del Levi è riuscito di una mirabile chiarezza, di una lodevole ampiezza e poi semplice e facilmente assimilabile pur essendo controllato con le ricerche più recenti. Alcuni fra i capitoli di questo primo volume sono proprio rimarchevoli per bellezza e sapiente configurazione. Diciamo, senza riserbo, che niun libro più di questo merita fortuna ed è degno di esser diffuso tra i giovani, e che l'autore merita una lode ampia e sincera non solo per il lavoro poderoso, ma anche pel beneficio che egli ha arrecato alla nostra cultura ».

Il ***Veneto***, di Padova (N. 170, 21 giugno 1898). « In questa ***Storia*** domina una serenità spassionata e superiore. Si dà in essa molto interesse e sviluppo anche ai fatti storici e politici e alla biografia degli autori, per cui riesce maggiormente proficua agli studiosi. La agilità dello stile conciso, la vivacità degli aneddoti e i frequenti giudizi critici ne rendono la lettura attraente. Tale opera arricchisce di molto gli studi italiani (*V. Olper Monis*) ».

Flegrea, *Rivista di Scienze, Lettere ed Arti*, di Napoli

(Vol. 2, N. 6, 20 luglio 1899). « Siamo lietissimi di constatare come finalmente sia comparsa in Italia una *Storia della Letteratura inglese*, come la si desiderava da molti. Questa opera in due volumi: dal periodo celtico alla morte di Elisabetta (55 a. C.—1603) e dall'avvenimento di Giacomo Stuart agli scrittori viventi (1603-1901), è destinata ad avere un grande successo, e noi la consigliamo con piacere ai nostri lettori. Noi siamo in tutto d'accordo col Levi e attendiamo che venga fuori il secondo volume, che si annunzia in corso di stampa e che sarà, senza dubbio, degno seguito del primo ».

Il **Giornale di Sicilia,** (N. 70, 20-21 giugno 1898). « Con questa opera, assolutamente nuova per l' Italia, e che è, insieme, l'opera di un erudito e di un artista, il Levi ha colmato una deplorevole lacuna della nostra produzione letteraria e ha provveduto in modo addirittura esimio alla sua fama di pubblico insegnante e di scrittore ».

Il **Nuovo Imparziale,** di Messina (N. 156, 8 luglio 1898). « Non crediamo di andare errati se affermiamo che tra le opere letterarie più interessanti uscite in luce nello scorso giugno, tiene un posto primissimo la *Storia della Letteratura inglese* del Levi, stampata a Palermo da Alberto *Reber* (*Prof. E. Cordelli*) ».

La **Literary Review**, di Londra (N. 18, marzo 1899). « Attendiamo di dare un giudizio generale sul lavoro ad opera compiuta, ma, fin d'ora, possiamo esprimere la nostra soddisfazione per il modo col quale il Levi, servendosi della critica comparata, seppe mettere in relazione la letteratura inglese con altre letterature antiche e moderne e per la conoscenza perfetta che egli dimostra non solo degli scrittori della Gran Brettagna e delle loro opere, ma anche dei tempi in cui vissero (*A. Holt*) ».

The Monist, A *Quarterly Magazine*, di Chicago (app. lett. N. 2, marzo 1899). « È opera scritta da un uomo che ha larghe cognizioni e larga visione della letteratura in genere e di quella inglese in particolare. Gl' italiani hanno modo ora di sapere quello che ignoravano intorno alla lingua e allo sviluppo delle lettere nella Gran Brettagna e che fin qui non hanno potuto apprendere che dalle opere degli stranieri. I capitoli più notevoli del libro del Levi comprendono gli studi sul rinascimento inglese, sul genio di Bacon, sul teatro e sullo Shakspeare. La predilezione dell' autore è per quest'ultimo: e bene a ragione. Le considerazioni d' ordine sintetico e analitico che il Levi fa sul grande tragico sono rimarchevoli e ammirevoli (valuable and admirable). Nel secondo

volume egli parlerà dei capolavori di Shakspeare e della letteratura inglese fino ai nostri giorni e riuscirà, certo, altrettanto interessante e degno di lode (*W. Lower*) ».

La ***Neue Philologische Rundschau***, di Gotha (N. 20, 8 ottobre 1898). « I capitoli di questa *Storia* riguardanti Robin Hood e gli outlaws e i bardi del paese di Galles, della Scozia e dell' Irlanda sono ampli e particolareggiati; così pure quelli su Chaucer e Lord Bacon. Constatiamo poi con la più grande soddisfazione che l' autore, giudicando il genio di Shakspeare nelle sue generalità (der Shakespeare'sche Genius in seiner Gesamtheit) si è mostrato completamente all'altezza del difficile compito. Questo sia detto sopratutto del penultimo capitolo « Shakspeare e il medio evo » nel quale si esaminano i drammi reali (Königsdramen) del poeta. Per esempio non sarebbe possibile far risaltare l' importanza psicologica del carattere di Riccardo II in modo più conciso e più giusto e meglio di quel che la fa risaltare il Levi quando dice.... ecc. ecc. (*F. v. Westenholz*, Stuttgart) ».

La ***Litteratur***, di Berlino (II, ottobre 1898). « La discussione sull'alfabeto biletterale di lord Bacon, il parallelo tra il genio di Marlowe e quello di Lyly e il raffronto tra l' *Adone* del Marini e la *Venere ed Adone* di Shakspeare sono riuscitissimi. Nel capitolo « Shakspeare e il medio evo » gli argomenti sono trattati in modo straordinariamente abile e interessante. Ricchissimo il capitolo « Shakspeare e l' antichità classica » ove si parla dei drammi romani (Römerdramen), del *Timone*, *Troilo e Cressida* e delle fonti plutarchiane del poeta. Quest'opera dev'essere per i lettori italiani un regalo gradito (eine willkommene Gabe). Il valore del libro va sempre più aumentando verso la fine (*H. Jantzen*, Breslau) ».

Il ***Tageblatt***, di Vienna (9 ottobre 1898). « L' autore è uno dei più eminenti critici italiani delle letterature straniere. In questa *Storia della Letteratura inglese* rifulgono anche maggiormente le doti del Levi. I capitoli sulle origini, sulla nuova lingua, su Chaucer, sul Rinascimento sono trattati con molta erudizione e altrettanta genialità narrativa. La bontà del volume e l' acume critico del suo autore si accentuano nello studio su Bacon e sul Teatro inglese preshakspeariano. I capitoli su Shakspeare sono per ogni aspetto interessanti e caratteristici. Non crediamo che sia mai stato pubblicato in Italia uno studio su Shakspeare così dotto, minuzioso e geniale come quello che il Levi comincia nel 1° volume. I due capitoli che considerano lo Shakspeare come pittore dell' antichità classica e del medio evo sono una delle parti più rag-

guardevoli e più originali del libro e lo chiudono come meglio non si potrebbe desiderare (*Ar. Goldbacher*) ».

Il Polybiblion, di Parigi, (T. LXXXV, 1° febbraio 1899). « La *Storia della Letteratura inglese* del Levi deve comprendere due volumi. Nel primo, già uscito, si devon lodare parecchie innegabili qualità. Il racconto è chiaro e bene ordinato, le citazioni sono numerose, bene scelte, bene tradotte, gli apprezzamenti giudiziosi; infine l'autore, oltre ai testi di cui si occupa, mostra di aver fatte vaste e notevoli letture ».

L'***Indépendance Belge,*** di Bruxelles (1 maggio 1898). « Ecco un lavoro eminentemente coscienzioso (il y a là un travail éminemment consciencieux). Completato che sia, coi volumi in corso di stampa, diverrà non solo la storia delle lettere in Inghilterra, ma anche la storia letteraria della lingua inglese. Intanto esso par destinato a contare fra i più seri studi critici comparsi in Italia dopo il suo risorgimento (parmi les plus sérieuses études critiques de l' Italie depuis son *risorgimento*) ».

Il ***Journal des Débats,*** di Parigi (16 maggio 1898). « Questa pubblicazione che denota nel suo autore una conoscenza profonda (une connaissance approfondie) della materia renderà grandi servigi (de grands services) ai letterati d'Italia (*F. D*) ».

L'***Eros***, di Atene (N. 20, marzo 1899). « Questo nuovo libro del Levi si raccomanda per pregi di lingua, d'arte e di erudizione. Esso tiene il giusto mezzo fra le varie correnti della critica odierna: lega e fonde la critica estetica storica e filosofica. Ci sono pagine veramente mirabili. La sintesi che il Levi fa del genio shakspeariano ci ricorda, per altezza di concetti e splendore d' imagini, il volume su Shakspeare di Victor Hugo. Ma il Levi è anche un paziente ricercatore e raffrontatore. Le sue indagini sui primi scrittori inglesi, sui bardi, sui poeti del rinascimento, sulla storia drammatica inglese, le particolarità che egli ci offre sulla vita del suo grande poeta favorito e sopratutto le ricerche intorno alla coltura classica dello Shakspeare bastano a mostrarlo. Queste ricerche hanno un interesse tutto speciale per noi greci. Il Levi con Plutarco e Omero alla mano, nota ciò che lo Shakspeare ha preso dai nostri tre sommi per dare vita ai suoi drammi romani, a *Troilo e Cressida* e al *Timone d' Atene*. Insomma un opera ragguardevole dal lato della storia come da quello della critica e, per l' Italia, così povera in fatto di lavori sulle letterature straniere moderne, un vero avvenimento letterario (*Dott. Alessandro Filadelfo dell' Università di Atene, bib. della Società archeologica greca*) ».

A. Reber. Libraio - Editore. Palermo

DI GIOVANNI V. — **Apologetica e archeologia cristiana** L. 5 —

— — — **Storia della filosofia in Sicilia** da' tempi antichi al sec. XIX, libri quattro, 2 vol. » 10 —

— — — **Critica religiosa e filosofica.** Lettere e Saggi, 2 vol. . . . . » 10 —

FAGGI A. — **Principii di psicologia moderna** criticamente esposti, 2 volumi . . . . » 5 50

— — **Lenau e Leopardi.** Studio psicologico - estetico con un saggio di versioni poetiche dal Lenau » 2 —

Riconoscendo nell'italiano e nell'ungherese i due più compiuti e sinceri poeti del dolore, il prof. Faggi espone con molta acutezza le somiglianze e le differenze fra l'uno e l'altro, e principalmente il modo diverso col quale il Leopardi con forme classiche, il Lenau secondo la maniera romantica, sentono e descrivono la natura. A quest' interessante ragguaglio dei casi della vita e dell'arte dei due grandi lirici, fa seguito una scelta di poesie del Lenau, assai notevoli per concetti ed immagini.

(*Rassegna bibliogr. d. Letterat.*).

— — **F. A. Lange e il materialismo** . . . . L. 2 50

— — **Sulla natura delle proposizioni logiche** . . » 1 50

FINZI G. — **I temi di componimento.** Manuale graduato di composizione italiana.

Vol. I—Oltre **1500** fra temi, proverbi, pensieri, ecc. per le scuole second. inf. (*Ginnasi*, *Sc. tec.*, *compl. e mil. inf.*) . . . . L. 2 —

Vol. II—Oltre **3000** fra temi, pensieri, sentenze, ecc. per le scuole sec. sup. con due appendici. (*Licei*, *Istit. tecn.*, *compl. e milit. sup.*) . . . . L. 3 —

A tutti gl' insegnanti di lettere è noto quanto difficile e penosa riesca la scelta di temi di componimento. Il prof. Giuseppe Finzi, con quella competenza che è nota e con quella pratica della scuola che dimostrò con tanti lavori, ha prestato ai discepoli e ai maestri un alto servigio con questa sua raccolta di ben 4500 temi graduati, di vario genere. I primi temi sono seguiti da indicazioni e schiarimenti che servono a far nascere le idee dello scolaro, ma che vanno man mano facendosi più brevi, finchè nell'ultima parte del libro spariscono completamente. Crediamo che questa raccolta possa riuscire assai utile tanto ai maestri, quanto agli alunni.

(*Nuova Antologia*).

FIRMATURI C. — **Saffò e Gaspara Stampa** . . . . . L. 1 —

GARUFI C. A. — **Ricerche sugli usi nuziali nel medio Evo in Sicilia,** con documenti inediti . . . . . » 4 -

A. Reber. Libraio - Editore. Palermo

GIOENI G. - **Saggio di etimologia siciliana** . . . . L. 15 -

GRASSI G. B. **Il I vol. delle Rime degli Accessi di Palermo.** Studio bibliogr. letterario . . . . » 2

GRASSO D. **L'Aretino e le sue commedie** Una pagina della vita morale del Cinquecento . . . . » 3 —

GRISANTI CRIST. **Folklore di Isnello** . . . . » 3 —

GUARDIONE F. - **Storia della letteratura italiana dal 1750 al 1850** . . . . » 4 --

-- **La letteratura contemporanea in Italia** » 3 50

Poeti siciliani del secolo XIX . . » 4 --

Di G. B. Nicolini, de' suoi tempi e delle sue opere . . . . » 4 —

Gioachino Murat in Italia (Con carteggi e documenti inediti) . . . . . . » 3 -

— **Cronache e Storie in Sicilia nei secoli XVI e XVII** in rapporto alle vicende politiche 1 —

HARDY E I. **Come essere felici sebbene maritati.** Traduz. dall'inglese di Luisa Caico . . . . » 2 25

LANZA DI SCALEA P. **Donne e Giojelli nel medio Evo e nel Rinascimento in Sicilia,** con 5 tavole in cromolitogr. » 25 —

LOFORTE RANDI ANDR. **Giacomo Leopardi e i suoi canti d' amore.** Saggio critico, 2ª ediz. » 1 50

- **Nelle letterature straniere.** I. Serie. « **Universali** M. de Montaigne — R. W. Emerson. H. F. Amiel » 2 50

- idem. II. Serie. « **Sognatori** ». M. Cervantes Ch. Nodier — I. Joubert . . . . . . » 2 50

- idem. III. Serie. « **Umoristi** » Rabelais e Folengo Sterne — e Maistre Töpffer . . » 2 50

LOMBARDI ELIOD. **Studi critici** I. Dell'eloquenza politica e [illegible] Rinascimento. II. Due precetti di [illegible] III. Del processo evolutivo nella letteratura IV. [illegible] V. Giotto Bondone » 5 -

LUMINI A. **Le sacre rappresentazioni italiane dei secoli XIV, XV e XVI.** Saggio critico . . . . » 3 --

MARUFFI G. **La materia dell'Orlando furioso** ossia piccolo manuale Ariostesco contenente un sunto del poema, un

ampio commento con speciale riguardo alle fonti e alla materia dell' Innamorato e tre indici: il primo geografico, il secondo dei nomi propri e il terzo dei termini meno noti . . . . L. 1 25

MARZO GIOCH. (Di). — **Drammatiche rappresentazioni in Sicilia** e poesie di autori siciliani del secolo XVI al XVIII, 2 vol. . . » 15 —

— — **La pittura in Palermo nel Rinascimento.** Storia e documenti. (Con 20 tavole in fototipia). Ediz. di 320 esempl. . » 25

MAURICI A. — **Storia del cinque maggio** . . . . . . » 1 —

— — **La genesi del cinque maggio.** (nota critica » 50

— — **L'indipendenza siciliana e la poesia patriottica dell' Isola dal 1820 al 1848**, con 14 ritratti fuori testo . . . . » 3 50

— — **Note letterarie.** L'epigrafia italiana e le iscrizioni di M. V. Di Giovanni — Il recentismo nel Petrarca. L'arcadia secondo Isidoro Carini — Amleto e Fausto. . . . . » 1 50

MELI GIUV. — (*Abate*) **Puisii siciliani.** Ediz. completa, condotta sugli autografi, col ritratto dell'autore . . . . . » 2 50

MICHELANGELI A. **Il dialetto nella lingua.** Osservazioni e raffronti ad uso specialmente delle scuole della Sicilia » — 30

MELODIA GIOV. — **Il Foscolo e la Natura** . . . . . » 1 50

— — — **Studio su i trionfi del Petrarca** . . » 3 —

MILLUNZI GAET. — **Il poeta Antonio Veneziano** Studio sopra documenti inediti . . . . » 5

NATOLI L. — **Gli studi danteschi in Sicilia.** Saggio storico bibliografico . . . . » 3 —

— — **Studi su la letteratura siciliana del secolo XVI.**
I. La formazione della prosa letteraria innanzi al secolo XVI . . . . » 1 —
II. Paolo Caggio . . . . » 1 50
III La prosa di Antonio Veneziano. . . » 1 —

— — **Di alcune recenti pubblicazioni su la scuola poetica siciliana del secolo XIII** . . . » 1

OLIVIERI D. **L'ideale estetico e drammatico di Carmencita** 1 —

PEREZ FRANC. — **Scritti** Vol. I. Studi Danteschi . . . » 6 —
» II. La Beatrice svelata . » 6 —
» III. Scritti di storia politica e letteraria . . . . » 6 —

PINTACUDA G. A. — **Poesie.** Seconda edizione . . . . L. 3 —
PIRRONE GIANCONTIERI Fr. - **Raccolta di proverbi e modi di dire tedeschi e italiani** . . . . » 2 —
PLATANIA D'ANTONI R. — **Rimario universale della lingua italiana.** Scientifico, storico, letterario, geografico, mitologico, biografico ecc., contenente oltre 70,000 voci classificate in 6,350 rime . . . . » 5 —
PORTAL E. — **La letteratura provenzale moderna** . . » 5 —

Indice: Parte I. Sulle origini della lingua d'*oc* e sue attinenze filologiche.—La lingua e letteratura provenzale nel medio evo. La lingua e la letteratura provenzale nell'evo moderno.—Origine e prime fasi del Félibrige. — Costituzione attuale del Félibrige. — Cenni sulla ortografia e sulla prosodia provenzale.
Parte II. Biografie. Il Concistoro del Félibrige. — Le poetesse provenzali.—I Felibri.—Biografie varie. — La Cigale e i Cigalieri.—Arie e danze nazionali della Provenza.
Parte III. Florilegio poetico.

— — **Scritti varii di letteratura provenzale** . . » 2 —
PUGLIA FERD. - **I sentimenti morali e le leggi morali.** Saggio di morale . . . . » 1 50
PUGLISI PICO M. - **Consigli ai cattivi poeti.** Poema indostanico, tradotto . . . . » 1 —
— — **Dante Alighieri nelle conferenze del Carducci e del Bovio,** comenti . » — 50
— — **Saggi critici** . . . . » 3 50
— — **La poesia dei detenuti** . . . . » — 50
— — » **dell'avvenire** . . . . » 1 —
— — **Le origini di una leggenda** . . » 1 —
— — **La poesia dell'amore** . . . . » — 50
— — **Note di letteratura contemporanea I.** » 1 —
— — **Appunti di filologia siciliana.** Fasc. 1 2 » — 50
— — **L'estetica letteraria** . . . . . » 1 —
— — **Il Tasso nella critica francese** . » 2 50
— — **Giacomo Leopardi.** II edizione . . » 4 —
RAGUSA MOLETI G. - **Poesie dei popoli selvaggi o poco civili.** » 5 —

I canti sono tradotti tutti in prosa italiana dai testi o dalle versioni inglesi tedesche e francesi che ne han fatte viaggiatori, missionari, geografi di ogni regione, ma specialmente di Francia, d'Inghilterra, d'Austria e di Germania; e le tradizioni italiane sono o proprie del Ragusa-Moleti o di amici suoi. La prosa non può non essere

documento sincero in mano a persona come il R. M., che riconosce la necessità di dare fedelissimamente tradotti, senza aggiunte e abbellimenti inevitabili in versioni poetiche, i testi popolari. Niente di soggettivo, quindi, nell' opera sua: per la qual cosa egli si astenne perfino dal torre ad imprestito, qualche bel canto dalla collezione poetica del Canini: Il libro dell' amore, che pur contiene molta materia del genere, ma che non potrà prendersi a fidanza quando non si abbia modo di controllare le versioni co' testi originali spesso inediti, alla mano, e giudicare se la necessità dell' arte non abbia forzato la mano all' artista.

Di ciascun canto è indicato il titolo a capo; la provenienza e la fonte in nota. E le note son molte, perchè molte, molte davvero sono le pubblicazioni alle quali il compilatore attinse: libri, periodici, annali d' ogni genere, che egli deve aver letti o compulsati solo per riuscire a trovarvi, quando ve li ha trovati, pochi versi di un canto. Altre note hanno carattere illustrativo.

l'arte cristiana e l'allegoria della croce.— Le prime allusioni al « Signum Cristi ».—Il cristo derisorio e le calunnie.— Per la storia della croce e del cristianesimo. —I monumenti più insigni della croce cristiana.— Altri monumenti, e di alcuni carmi encomiastici della croce.—Letteratura.

TAMBARA GIUS. — **Capitoli e Sonetti di Francesco Berni e dei** suoi predecessori . . . . L. 1 60

TENNYSON A. — **Dora**. Idillio, tradotto da Nat. De Sanctis — 50

TONI ETTORE (De). — **Vocabolario di pronunzia dei principali nomi geografici moderni** . . . . » 5 —

TRAINA ANT. — **Vocabolario delle voci siciliane dissimili dalle italiane**, con saggio di altre differenze ortoepiche e grammaticali in aiuto all' unità della lingua e contro gli errori provenienti dal dialetto. Nuova ediz. con app. » 3 —

TURRISI BALLESTEROS G. — **Versi** . . . . » 2 —

UGHETTI G. — **Medici e Clienti**. Ricordi di un vecchio medico, 2ª edizione . . . . » 2 50

WAGNER RICCARDO. — **Lettere ad Augusto Roeckel**, tradotta da Vitt. Morelli, con prefazione di Val. Soldani e con la introduz. all'ediz. ingl. di Sir H. Stewart Chamberlain » 3 50

ZINO GIUS. — **Shakespeare e la scienza moderna**. Studio medico-psicologico e giuridico . . . . » 3 —

In corso di stampa :

STORIA
DELLA
LETTERATURA INGLESE
DI
A. R. LEVI

VOLUME TERZO

DALLA FINE DEL SECOLO XVIII
ALLA INCORONAZIONE DI EDOARDO VII

(1800 a 1901)

INDICE DEL VOLUME